



Virtuelles Zentrum für kulturelsemiotische Forschung

Student Research Papers | No. 3/2018

Herausgegeben von Martin Nies

Christina Keppeler

Fare Thee Well, Myself!

Identitäts(de)konstruktion in den postmodernen
Musikerfilmen I'M NOT THERE und INSIDE LLEWYN DAVIS



Titelnachweis

Christina Keppeler: *Fare Thee Well, Myself! – Identitäts(de)konstruktion in den postmodernen Musikerfilmen I'M NOT THERE und INSIDE LLEWYN DAVIS*. In: *VZKF Student Research Papers*, hrsg. v. Martin Nies; No. 3/2018 (=http://www.kultursemiotik.com/nachwuchsportal/student-research-papers/no-3-2018/).

Masterarbeit im Studiengang *Medien und Kommunikation* an der Universität Passau, Lehrstuhl für Neuere deutsche Literaturwissenschaft 2017
Betreuung: Prof. Dr. Martin Nies

Umschlaggestaltung unter Verwendung eines Fotos von Ryan McGuire.
Bildnachweis: pixabay.com/de/349790/ - Creative Commons

Virtuelles Zentrum für kultursemiotische Forschung Student Research Papers

Impressum

© 2018 | **VZKF**
www.kultursemiotik.com
Alle Rechte vorbehalten

Verantwortlich für den Inhalt der Beiträge sind die Autorinnen und Autoren.
Für evtl. Verletzungen des Urheberrechts kann der Herausgeber nicht zur Verantwortung gezogen werden.

Herausgeber / Redaktion:

Prof. Dr. Martin Nies
Europa Universität Flensburg
Institut für Sprache, Literatur und Medien
Seminar für Germanistik
Auf dem Campus 1
24943 Flensburg
Germany

Email: redaktion@kultursemiotik.com

Inhalt

1. Einleitung	7
2. Postmodernes Denken	9
2.1 Das Prinzip der Pluralität des Denkens und Handelns	10
2.2 Französischer Poststrukturalismus – zum Verständnis eines neuen, postmodernen Zeichenbegriffs	13
2.3 Postmoderne, repräsentative Ästhetik in Literatur, Kunst und Film	15
3. Das postmoderne Kino als Ort postmoderner (Grenz-)Erfahrung	17
3.1 Inszenierungsstrategien – Wandel der filmischen Gestaltung	18
3.2 Anti-Konventionalität und dekonstruktive Erzählverfahren	19
3.3 Intertextualität	21
3.4 Ästhetisierung	22
3.5 Selbstreferenzialität und -reflexivität	23
3.6 Bedeutungskonstitution: Dekonstruktion als Strukturprinzip	24
4. Identität in der Postmoderne	26
4.1 Kriterien für die Identitätskonstruktion und den Prozess der Identitätsgenese	27
4.2 Identitätsvorstellungen von der Moderne zur Postmoderne	28
4.3 Identität als narrative Konstruktion – Wirklichkeitskonstitution	31
4.4 Filmische Identitäts(de)konstruktionen	33
4.5 Künstlerische Identität: der Musikerfilm	35
5. I'M NOT THERE	38
5.1 Abweichungsmomente des Erzählens	39
5.2 Identitätsdekonstruktion und das Spiel mit Absenz und Präsenz	40
5.3 Fragmentierung des Subjekts <i>Bob Dylan</i>	42
5.4 Filmmusik und Kohärenzstiftung	52
5.5 Zeitwende und kultureller Wandel – Wirklichkeitskonstitution	53
5.6 Fazit: I'M NOT THERE	54
6. INSIDE LLEWYN DAVIS	56
6.1 Referenzialität und das kulturelle Zitat	57
6.2 Der filmische Distanzaufbau zwischen intradiegetischem Zuschauer und Protagonist	59
6.3 Authentizität und künstlerische Integrität	62
6.4 „Llewyn is the cat“: Zeichenhaftigkeit und Deutungszuweisung	64
6.5 Das Paradigma Zeit	66
6.6 Re-Referenzialisierung von Zeichen: Die Zitation des Mythos Dylan	68
6.7 Fazit: INSIDE LLEWYN DAVIS	71
7. Synthese	74
8. Zwischen den Bildern	77
Literaturverzeichnis	79



1. Einleitung

Mit dem postmodernen Paradigma rückt die Dekonstruktion als Strukturprinzip ins Zentrum der filmischen Bedeutungskonstituierung. Die Zeichenhaftigkeit des postmodernen Kinos, deren Kontextualisierung sowie die semiotisch-mediale Repräsentation (und filmische Interpretation) von ‚postmoderner‘ Identität bilden das Hauptinteresse dieser Analyse. Um filmische Identitätskonstruktionen im Kontext postmoderner Diskursformationen verstehen zu können, wird zunächst strukturalen Veränderungen im postmodernen Sprachverständnis nachgegangen. Die poststrukturalistische Theorie bildet dabei die Basis für eine pluralistische, mehrdeutige und aufgebrochene Auffassung medialer (filmischer) Repräsentationen und ihrer semantisch-kulturellen Implikationen.

Das postmoderne Kino folgt dabei gesonderten Modi der Inszenierung und weist in seiner ästhetisch-diskursiven Form eine Abweichung zu klassischen Hollywoodnarrationen auf, welche im theoretischen Teil im Zentrum der Betrachtung stehen. Davon können im nächsten Schritt die Bedingungen und Ausprägungen von postmodernen Identitätskonzeptionen abgeleitet werden, die sich durch ihre narrative und dekonstruktivistische Konstitution auszeichnen. Besonders signifikant treten postmoderne Identitätsentwürfe in Filmen auf, die sich mit Personen auseinandersetzen, die selbst durch ihre Kunst Raum für kreative Bedeutungsspiele bieten. In künstlerisch-kulturellen Filmprodukten, gedacht unter postmodernen, pluralistischen Vorzeichen, offenbaren sich dabei besonders interpretative Verhandlungsspielräume, in denen Identitätskonstruktionen und -dekonstruktionen die zentralen Kategorien bilden und innerhalb der dargestellten Welten die Grundlage für das Norm- und Werteverständnis sowie die Inszenierung und Vermittlung von Sinn generieren. Der Frage nach dem *wie* der filmischen Vermittlung dieser neuen postmodernen Perspektive auf die zeichenhaften Konstruktionen von Identität gilt das primäre Interesse der Betrachtung und soll mittels dargestellter Musikerinszenierungen in Todd Haynes *I'M NOT THERE* (USA 2007)¹ und Joel und Ethan Coens *INSIDE LLEWYN DAVIS* (USA 2013)² beschrieben werden. Die Filmanalysen werden sich mit gerade diesen zentralen Fragen der postmodernen Identitätssuche und ihrer Dekonstruktion auseinandersetzen und sollen in ihrem intradiegetischen Kontext sowie dem extradiegetischen Konsens die Vieldeutigkeit ihrer filmischen Zeichen aufzeigen. Gezielt beleuchtet wird dabei das Spannungsverhältnis zwischen der inszenierten

¹ Todd Haynes, *I'M NOT THERE*. Tobis 2007; im Folgenden zitiert unter INT.

² Joel und Ethan Coen, *INSIDE LLEWYN DAVIS*. ArtHaus 2013; im Folgenden zitiert unter ILD.

Musikeridentität und dem bedeutungsgenerischen Kontext des künstlerischen Schaffens. Dabei spielt der kulturelle Kontext der Folkmusik, der mit der dargestellten Welt extradiegetisch verknüpft ist, eine wesentliche Rolle und wird daher als Referenzpunkt der Analysen dienen. Die gedanklich-ideologischen Prinzipien der frühen Folkbewegung der 1960er Jahre, in denen sich die inszenierten Protagonisten verorten lassen, werden auf Grundlage des Schaffens der beiden Künstler verarbeitet. Gerade der Vergleich der beiden Filmbeispiele soll der Frage nachgehen, inwiefern die Identitätsentwürfe aufeinander verweisen, sich spiegeln oder abgrenzen, da es sich in beiden Filmen um Personenentwürfe handelt, die das musikalisch-kreative Schaffen ihrer Protagonisten metareferentiell verhandeln. Die mediale Normvermittlung findet hierbei in besonderer Weise statt, da sich das Werk innerhalb der filmischen Welt nicht nur offenbart, sondern auch für die Narration gleichberechtigt als Ort der Bedeutungs-genese fungiert. Das intermediale Wechselspiel zwischen Film und dem Künstler sowie seinem Werk bildet in diesem Kontext den Kern der analytischen Perspektive und ermöglicht im nächsten Schritt Aussagen über metareferentielle Identitätskonzeptionen innerhalb der dargestellten Welt sowie des postmodernen Verständnisses von ‚Wirklichkeit‘.

2. Postmodernes Denken

„Postmodernism once more – that breach has begun to yawn!“³

Bereits seit den 1960er Jahren beschäftigen sich Philosophie, Soziologie, Kunst-, Literatur- sowie Medienwissenschaft mit einem fundierten theoretischen Zugang und einem einheitlichen terminologischen Ansatz zum postmodernen (Denk-) Paradigma. Bis heute aber herrscht in der Forschung keine Einigkeit darüber, was als genuin „postmodern“ gelten soll. Von einer Abkehr der Moderne ist vielfach die Rede, eine kritische Auseinandersetzung mit bis dato vorherrschenden Konzeptionen soll sie sein, die Postmoderne – diffus und unklar lässt sie sich nur beschreiben, wenn sie überhaupt zu fassen ist. An dieser Stelle soll deshalb nicht der Versuch unternommen werden, den zahlreichen Deutungen des Postmoderne-Begriffs einen weiteren Definitionsversuch hinzuzufügen. Vielmehr sollen im Kontext der folgenden Ausführungen einige Schlüsselaspekte funktional und exemplarisch aufgegriffen werden, um diese in ihrem jeweiligen Kontext deuten zu können. Fokussiert werden in diesem Zusammenhang vor allem paradigmatische Abstraktionen, die in Filmen verhandelt und sichtbar gemacht werden und sich auf die Darstellung, Formation und Dekonstruktion von Identität konzentrieren. Verstanden wird die Postmoderne in diesem Kontext als Reflexion und Spiegel eines kulturellen Selbstverständnisses, welches als Speicher von Sinn und Bedeutung künstlerischer und gesellschaftlicher Leitphänomene zu betrachten ist. Grundlegend für eine fundierte filmsemiotische Analyse ist dabei eine semiotische Auffassung postmoderner Texte, die wiederum als Austragungsort für die jeweilige Identitätsgenese und -dekonstruktion fungiert. Deshalb wird im Folgenden, wenn von „der Postmoderne“ gesprochen wird, eine kulturell-semiotische Dimension als bezeichnend für genanntes Phänomen betrachtet.⁴ Das theoretische Fundament gestaltet sich in den Ausführungen als Folgekette ineinander übergehender Denkparadigmen. Dabei bildet die Pluralitätsannahme den Ausgangspunkt für das Verständnis postmodernen Denkens, dass sich vor allem auf textueller Ebene manifestiert. Die Veränderung postmoderner Textstrukturen beschreibt der französische Poststrukturalismus (vor allem Derridas Schriften zur Dekonstruktion). Ausgehend davon können dann im nächsten Schritt mediale und künstlerische Artefakte auf der Folie einer postmodernen repräsentativen Ästhetik betrachtet und analysiert werden. Deren semiotischen Dimensionen sind das Produkt dieser Folgekette des postmodernen Denkparadigmas und können letztlich gefiltert, geordnet und beschrieben werden, was die analytische Vorgehensweise der folgenden Filmbeispiele und ihrer konzeptionel-

³ Ihab Hassan, „Pluralism in Postmodern Perspective“. In: *Critical Inquiry* (Hg.). JSTOR. 1986/12 (3). S.503. (=https://www.jstor.org/stable/pdf/1343539.pdf; Abruf am 20.03.2017).

⁴ Die thematische Eingrenzung auf ein kulturell-semiotisches Verständnis der Postmoderne wird an dieser Stelle als notwendig erachtet, da im Kontext der weiteren Ausführungen ein umfassendes und mehrdimensionales Verständnis des Begriffs (politisch, sozialpsychologisch oder wirtschaftlich) den Rahmen der Arbeit sprengen würde. Ebenfalls werden an mancher Stelle aufgegriffene Fachbegriffe und Modelle nicht näher beschrieben, da sie entweder als vorausgesetzt oder mit weiterführenden Literaturverweisen versehen werden.

len Identitätsentwürfe darlegt. Um den Zugang zu den genannten Aspekten der Postmoderne verständlicher zu machen, soll die folgende Illustration behilflich sein:

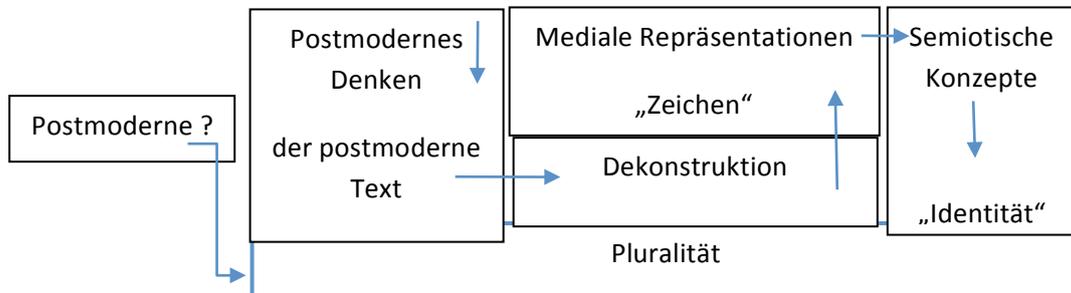


Abb. 1: Aspekte der Postmoderne – Übersicht

Die Frage nach der Postmoderne als abstraktes Phänomen des Denkens führt zum Paradigma der Pluralität, welche die Grundlage für jede konkrete Erscheinungsform und textuelle Manifestation des postmodernen Prinzips bildet. Auf der Ebene von Sprache und ihrer Zeichendimension ist die Dekonstruktion maßgeblich für das Verständnis postmoderner Repräsentationen, die wiederum in semiotische Konzepte aufgegliedert werden können, wie zum Beispiel konkrete filmische Darstellungen postmoderner Identität.⁵

2.1 Das Prinzip der Pluralität des Denkens und Handelns

Jean-François Lyotard, einer der bekanntesten Vertreter der philosophischen Postmoderne, antwortete während eines Interviews auf die Frage, was er unter „der Postmoderne“ verstehe, mit einem Eingeständnis: „Ich bemühe mich zwar zu verstehen, was sie ist, aber ich weiß es nicht“.⁶ Dieser Zweifel an einer präzisen Definition des Postmodernebegriffs scheint bis heute nicht aufgelöst zu sein, vielmehr haben sich die Auffassungen dessen, was dieser Geisterterminus zu bedeuten hat, um ein Vielfaches multipliziert und immer weiter entkonkretisiert. Obwohl es an Forschungsliteratur zum Postmoderndiskurs sicherlich nicht mangelt, verlagerte sich die Auseinandersetzung aufgrund der wissenschaftlichen Uneinigkeit zum Thema schnell auf eine bewertende Ebene des Phänomens.

Was sich durch diesen Umstand jedoch erkennen lässt ist, dass durch verschiedenste kritische Ansätze immer mehr unterschiedliche Interpretationen bzw. Postmoderneentwürfe entstehen, die auf das wohl grundlegendste Prinzip des postmodernen Denkens verweisen - die Pluralität. Dieser Umstand der

⁵Aufgrund des hohen Abstraktionsgrades der zu verhandelnden Themen und Begriffe (Postmoderne, Identität und Film) soll diese vereinfachte und verbildlichte Vorgehensweise den Prozess der Analyse begleiten und als Grundstruktur für die Ergebnissuche dienen.

⁶ Jean-François Lyotard, „Kunst heute? Gespräch zwischen Jean-Francois Lyotard und Bernard Blistène“. In: Ders. et alii., *Immaterialität und Postmoderne*. Berlin 1985, S. 55.

Mehrdeutigkeit und Ambivalenz im kulturellen Selbstverständnis der Postmoderne wurde vor allem durch Zygmunt Bauman in den Denk- und Handlungsstrukturen von Individuen erkannt.⁷ Vor allem in Kunst und Kultur wird die Welt nun als ein Ort des Pluralistischen und Zufälligen betrachtet, was wiederum dazu führt, dass künstlerisches Schaffen nicht länger in der Gesellschaft verankerten Normen und hegemonialen Werten unterliegt. Vielmehr werden diese starren, vorherrschenden Strukturen nun dekonstruiert, aufgelöst und neu interpretiert.

Auch Lyotard beschreibt in seinen Überlegungen zur *La Condition Postmoderne* (1986) einen veränderten Modus zwischen Moderne und Postmoderne, welcher sich vor allem in seiner Tendenz zu einer flexiblen, offenen und mehrdeutigen Wahrnehmung des Denkens manifestiert. Dabei betrachtet Lyotard die Postmoderne weniger als eine Anti-Moderne, die moderne Norm- und Wertesysteme radikal negiert, sondern vielmehr als eine Weiterführung und logische Konsequenz, die sich in der zeitlichen Verschiebung zwischen Moderne und Postmoderne abzeichnet. Der aus dem Umdenken resultierende Paradigmenwechsel weist dabei darauf hin, dass die postmoderne Konstellation der kritischen Auseinandersetzung mit Realität, Wahrheit und ihren Darstellungen im Übergang von Moderne und Postmoderne an ihre Grenzen gestoßen ist und daher einerseits zwangsläufig neu verhandelt werden muss und man sich nun andererseits bewusst machen muss, dass die Undarstellbarkeit einer postmodernen Welt mehr denn je eine Rolle spielt.

Das Postmoderne wäre dasjenige, das im Modernen in der Darstellung selbst auf ein Nicht-Darstellbares anspielt; das sich dem Trost der guten Formen verweigert, dem Konsensus eines Geschmacks, der ermöglicht, die Sehnsucht nach dem Unmöglichen gleichsam zu empfinden und zu teilen; das sich auf die Suche nach neuen Darstellungen begibt, jedoch nicht, um sich an deren Genuß zu verzehren, sondern um das Gefühl dafür zu schärfen, daß es ein Undarstellbares gibt.⁸

Indem also die Undarstellbarkeit von eindeutiger Wahrheit gezielt thematisiert und gleichermaßen als Kern postmoderner Repräsentationen konzediert wird, entsteht ein neuer Raum für Deutungsmöglichkeiten, welcher in seiner Pluralität postmodernes Denken in sich trägt und immer wieder neu gegenspiegelt. Resultierend daraus ist jedoch keinesfalls eine endlose, unproduktive Rezipitation der Undarstellbarkeit an sich, vielmehr ist es die Hervorhebung des Bewusstseins über Mehrdeutigkeit und ihr semiotisches Potenzial, die so zur postmodernen Denkerfahrung wird.

Auch der amerikanische Literaturkritiker Leslie Fiedler hat in seinem Aufsatz „Cross the Border – Close the Gap“ (1972) eine radikale Pluralität im postmodernen Denken festgestellt und ihr die Auflehnung gegen das Absolute und alle Einheit als Leitprinzip gesetzt. Demnach kann und muss vor allem die Kunst antiautoritär sein, provozieren und Tabus brechen, um ihrem subversiven Charakter

⁷ Vgl. Zygmunt Bauman, *Ansichten der Postmoderne*. Hamburg 1995.

⁸ Jean-François Lyotard, „Beantwortung der Frage: Was ist postmodern?“, In: Peter Engelmann (Hrsg.): *Postmoderne und Dekonstruktion. Texte französischer Philosophen der Gegenwart*. Ditzingen 2004. S.47.

gerecht zu werden, sowie die Grenzen zwischen Elite- und Trivialekultur aufzubrechen. Der Ertrag aus diesem Vorgehen ist nach Fielder eine Überwindung der Differenz zwischen Kunst und ihrem Publikum sowie eine Befreiung des kreativen Denkens.⁹ Was aus dieser Kondition zudem resultiert, ist ein Zeitalter, in dem viele verschiedene konkurrierende Paradigmen ineinander übergehen, interagieren und somit zur produktiven Projektionsfläche neu entstandener Bedürfnisse und Wahrnehmungen der Menschen wird.

Der Philosoph Wolfgang Iser hat diese Perspektive unter anderem in seinem Werk *Unsere postmoderne Moderne* (1987) und weiterhin in seiner Schrift *Postmoderne: Pluralität zwischen Konsens und Dissens* konkretisiert. Nach Iser ist ein postmodernes Werk in sich plural und erfüllt gleichermaßen widersprüchliche Erwartungen.¹⁰ Daraus ergibt sich der Anspruch, dass der Tendenz der Moderne zur Bildung von gesellschaftlich-kulturellen Dichotomien in der Postmoderne der Versuch der Überwindung dieser gedachten Grenzen entgegengesetzt wird. Darüber hinaus betrifft dieser Wandlungsprozess nicht nur voneinander unabhängige Bereiche des Lebens, sondern wird von Iser als Allgemeingut von Individuen und Gesellschaften gedacht, als die konkrete Äußerung gelebter Freiheit. Verstehen wir also die Postmoderne als eine geistige Reaktion auf die Moderne, so lässt sich erkennen, dass sich vor allem das Verständnis von objektiver Realität, Fortschritt und absoluter Wahrheit deutlich verändert hat. Während der Moderne ein Absolutheitsanspruch an Wahrheit in ihren Systemen und Modellen der Gesellschaft zuzuschreiben ist, stellt die Postmoderne diese Perspektive radikal infrage und erkennt die Unmöglichkeit einer vollkommenen Erkenntnis sowie die Relativität, die sich hinter all diesen Geisteshaltungen und jeder Facette des Bewusstseins über sie verbirgt. Auf den Bruch mit der Moderne folgt jedoch keine bloße Ablehnung selber, sondern führt zu einer produktiv-reflexiven Verhandlung einer kulturell-geistigen Weltauffassung. Infolgedessen relativiert sich der Glaube an die Möglichkeit, dass Sinn und Bedeutung des Ganzen gefunden werden können, da sich Wirklichkeit und Wahrheit immer wieder verschieben und neu erfinden (bzw. neu erfunden *werden*) müssen. Dadurch ist es nicht länger sinnvoll, von *einer* Wirklichkeit auszugehen, da unterschiedliche Wirklichkeitskonstrukteure unterschiedliche Wirklichkeitskonstruktionen hervorbringen. Postmodernes Denken pluralisiert also nicht nur die Begriffe an sich, sondern vor allem ihre Akteure, die Individuen, die die Wirklichkeit formen und fortschreiben. Dies geschieht in sämtlichen Teilbereichen unseres Daseins, offenbart sich in jeglichen medialen Produkten, in jedem Text, der implizit oder explizit, dokumentarisch oder fiktional, wissenschaftlich oder künstlerisch unsere Welt beschreibt. Infolgedessen ist es unumgänglich die Perspektive auf eben diese Dimension unserer Wirklichkeitswahrnehmung zu richten, nämlich auf jene textuelle Äußerungen, welche sprachliche Zeichen in sich tragen, und ihrer Bedeutungskraft im postmodernen Kontext.

⁹ Vgl. Leslie Aaron Fielder, *Cross the Border – Close the Gap*. New York 1972.

¹⁰ Vgl. Wolfgang Iser, *Unsere postmoderne Moderne*. Berlin 2008.

2.2. Französischer Poststrukturalismus – Zum Verständnis eines neuen, postmodernen Zeichenbegriffs

Aus heutiger Sicht eignet sich die frühe poststrukturalistische Theorie zum umfassenden Verständnis eines veränderten Zeichenbegriffs in postmodernen Narrationen. Diese hebt den Bruch mit tradierten Formen des Erzählens, der Repräsentation und damit auch des Denkens hervor, welcher sich im Speziellen auf der *textuellen Ebene* manifestiert. Die theoretische Fundierung lieferten dabei die Vertreter des in den 1960er Jahren in Frankreich entstandenen Poststrukturalismus wie Jacques Derrida, Jean Baudrillard, Jean-Francois Lyotard, Roland Barthes, Michel Foucault und andere. Die jeweiligen Betrachtungen zu Einheit und Differenz der Sprache in Philosophie, Politik und Gesellschaft und ihrer paradigmienstiftenden Funktionen sind dabei als Grundlage postmoderner Zeichentheorie zu betrachten und bilden somit den kritischen Ausgangspunkt einer Infragestellung der Struktur von Texten und ihrer Bedeutungen. Der französische Poststrukturalismus, als Zweig der Wissenschaftskritik in Philosophie und Literaturtheorie, gilt als kritische Weiterführung der Zeichentheorie, die dem Strukturalismus zugrunde liegt. Der Strukturalismus setzt Sprache und Zeichen als einzige und absolute Basis aller Erkenntnis und Bedeutung und hebt die Eigenständigkeit der Sprache vor der Wirklichkeitskonstitution hervor. Demnach ist Wirklichkeit unmittelbar in der Sprache zu erkennen, was darauf schließen lässt, dass zwischen Sprache und Wirklichkeit ein mimetisches Verhältnis herrscht, das untrennbar und definit miteinander verknüpft ist. Ferdinand de Saussures Zeichenmodell¹¹ liefert hierfür den theoretischen Ausgangspunkt des klassischen Strukturalismus, woraus Jacques Derridas Kritik am Begriff der Struktur der Poststrukturalismus hervorging. Dieser Wandel im Verständnis von Zeichenhaftigkeit und Bedeutung ist als Grundlage für ein postmodernes Textverständnis zu deuten und manifestiert sich in Derridas Ansichten zur Dekonstruktion von Zeichen, welche dieser durch die Wortneuschöpfung der „différance“¹² trefflich beschreibt.

Derridas dekonstruktivistische Analyse legt dabei die „Verdrängung des Sprachmaterials zugunsten der Illusion unkontaminierter Bedeutung offen“,¹³ wodurch sich Auffassungen von endgültiger Bedeutung sowie textueller Geschlossenheit auflösen. Sprachliche Zeichen haben demnach keine intrinsische Bedeutung, sondern sie ergibt sich immer erst durch die Differenz zu anderen Zeichen. Das Spiel der Differenzen resultiert in der Unmöglichkeit jeglicher direk-

¹¹ Das Zeichenmodell nach Saussure und weitere semiotische Grundlagen werden an dieser Stelle als bekannt vorausgesetzt und bedürfen daher keiner gesonderten Ausführung in den folgenden Ausführungen.

¹² Der Begriff der *différance* setzt sich aus den französischen Wortteilen differenzieren und aufschieben zusammen. Die Verwendung des Neologismus deutet dabei auf die Widersprüchlichkeit von Sprache, ihrer Struktur sowie Bedeutung hin, indem Differenzierung als Basis sprachlicher Bedeutungskonstitution mit Aufschiebung (permanenter Veränderung von Sinn und Fortschreibung der Bedeutung) in einen Kontext gebracht werden.

¹³ „Texte zum Poststrukturalismus“. http://www.die-grenze.com/poststr_full.htm; Abruf am 08.02.2017.

ten Präsenz von Bedeutung; „[d]a [sie] davon abhängt, was das Zeichen *nicht* ist, ist seine Bedeutung immer auch in bestimmtem Sinne *abwesend*“.¹⁴ Die Möglichkeiten und Grenzen des sprachlichen Zeichens und seiner Bedeutung werden demnach geöffnet und erweitert, da die Beziehung zwischen Signifikat und Signifikant nicht länger als starr und absolut distinkt definiert wird. Vielmehr wird Sprache nun als offen und mehrdeutig aufgefasst, da sprachliche Zeichen in der poststrukturalistischen Theorie miteinander interagieren und kommunizieren – also ein Text-Gewebe bilden, welches weder vollständig kontrollierbar noch konkret und eindeutig zu beschreiben ist. Sprachliche Zeichen oder Begriffe sind demnach in eine Kette oder ein System eingeschrieben, das sich durch das Spiel von Differenzen und Verweise auf andere sprachliche Zeichen auszeichnet.¹⁵ Es entsteht ein „sich ausdehnendes Netz, in dem ein ständiger Austausch und ein Zirkulieren zwischen den Elementen herrscht. Kein einzelnes Element ist jedoch vollständig definierbar (es existiert also *kein Ursprung*). Es gibt keine Wirklichkeit außerhalb der Sprache“.¹⁶

Die Kritik an dem Konzept eines stabilen sprachlichen Zeichens impliziert dabei auch eine Kritik an der Vorstellung eines einheitlichen Subjekts - einer zentralen Identität sowie allgemeingültiger Wahrheit und Realität. „Like poststructuralism, this postmodernism rejects the empirical idea that language can represent reality, that the world is accessible to us through language because its objects are mirrored in the language that we use“.¹⁷ Denn „[...]language constitutes, rather than represents, reality; that the autonomous and stable subject of modernity has been replaced by a postmodern agent whose identity is largely other-determined and always in process“.¹⁸ Wenn Sprache in der Postmoderne Schauplatz semiotischer Spiele ist, so muss infolgedessen auch Identität als Austragungsort dieses Umstandes verstanden werden.¹⁹ Wenn also der Text bis an seine Grenze geführt wird und sich die Idee von reiner Bedeutung auflösen beginnt, so hat dies eine Abkehr von textueller Geschlossenheit zur Folge. Dies wiederum lässt den postmodernen Text als Ort des Spiels mit Bedeutung erscheinen, innerhalb dessen ‚Grenzen‘ sich nicht nur Signifikat und Signifikant aufspaltet, sondern eben auch das Subjekt selbst. Identität als Kategorie wird in diesem Zusammenhang zum Zeichen übergeordneten Grades, zum Äußerungsakt innerhalb eines kommunikativen Zeichensystems.

Der Zusammenhang zwischen der sprachphilosophischen Perspektive Derridas und postmodernen Identitätskonzeptionen wird unter anderem von Oliver Häußler in seinem Aufsatz „Reflexive Identität und Authentizität als kultureller Marker moderner Mentalitäten“ beschrieben. Häußler sieht dabei die Abweichung und

¹⁴ Marc Christian Jäger, „Poststrukturalismus für Einsteiger“. http://www.die-grenze.com/post_einsteiger.html; Abruf am 20.03.2017.

¹⁵ Jacques Derrida, „Die Différance“. In: Peter Engelmann (Hrsg.): *Postmoderne und Dekonstruktion. Texte französischer Philosophen der Gegenwart*. Ditzingen 2004. S. 80.

¹⁶ Jäger, „Poststrukturalismus für Einsteiger“.

¹⁷ Hans Bertens, *The Idea of the Postmodern. A History*. London 1995, S. 6.

¹⁸ Ebd., S. 9.

¹⁹ Vgl. Ritvan Sentürk, *„Postmoderne Tendenzen im Film“*. Universität Erlangen-Nürnberg 1998, S. 81.

die Abkehr an den Gedanken der Einheitlichkeit als Grundprinzip postmoderner Identitätsformationen. Dieser Umstand ist in erster Linie der Tendenz zu pluralistischen Kontexterfahrungen geschuldet, welche Individuen in der zunehmend vernetzten, komplexen und damit auch semiotisch flexiblen Welt durchleben. Selbst- und Fremdbilder werden zunehmend facettenreicher und können sich in ihrem Möglichkeitsspektrum kaum noch erschöpfen, was letztlich dazu führt, dass jeder postmoderne Kommunikationsakt einem erweiterten semiotischen Prozess unterliegt, welcher Bedeutung pluralisiert, statt sie festzuschreiben.²⁰ Somit ist es die Dekonstruktion, die in postmodernen Texten (und damit auch in ihren repräsentativen Identitäten), zum übergeordneten Prinzip der Bedeutungs-genese wird.

Es wurde deutlich, dass die gedankliche in einer textuellen Pluralität resultiert und in ihrer Offenheit der Bedeutung die Immanenz ihrer Konzepte unterstreicht. Dieser Paradigmenwechsel wird im Folgenden in semiotischen Konzepten weiter gedacht und auf der Ebene der repräsentativen Ästhetik veranschaulicht.

2.3 Postmoderne, repräsentative Ästhetik in Literatur, Kunst und Film

Der Einfluss der dekonstruktivistischen Theorie, die die Einheit von Wort und Sinn aufbricht, macht sich im nächsten Schritt auf der Folie der repräsentativen Ästhetik in Literatur, Kunst und Film bemerkbar. Christer Petersen hat in seinen Überlegungen zum postmodernen Text die vier Elemente der Offenheit, Immanenz, Selbstreflexivität und Intertextualität für ein umfassendes Verständnis postmoderner Ästhetik rekonstruiert.²¹ Wenn Textbedeutungen nicht länger fixiert werden können, muss auch die Kunst ihr Verständnis von Zeichen und Codes ausdehnen, um als postmodernes Exemplar der Wahrnehmung gelten zu können. Die Sinnzusammenhänge werden nun in eine Kette aus Verweisen und Zitationen eingebettet und man verabschiedet sich von dem Gedanken permanent etwas genuin Neues schaffen zu müssen bzw. zu können. Das Repertoire der künstlerischen Mittel scheint sich in der Postmoderne als erschöpft und überholt zu gestalten und postmoderne Kunst begibt sich daher auf neue Pfade der Ästhetik, indem Zitate, Selbstreflexivität und Metaisierung zu wesentlichen Elementen einer neuen Ausdrucksform werden. Dieser postmoderne, neue Stil birgt die Eröffnung schier unbegrenzter Möglichkeiten in sich, indem nicht nur Gattungsgrenzen aufgebrochen, sondern diese sogar miteinander verbunden werden können.

Der im Jahr 2016 verstorbene Umberto Eco, einer der einflussreichsten und bedeutendsten zeitgenössischen Semiotiker, beschreibt in seinem Werk *Das*

²⁰ Vgl. Oliver Häußler, „Reflexive Identität und Authentizität als kultureller Marker moderner Mentalitäten“. In: Heinz Hahn (Hg.): *Kulturunterschiede. Interdisziplinäre Konzepte zu kollektiven Identitäten und Mentalitäten*. Frankfurt am Main 1999, S. 239 ff.

²¹ Vgl. Christer Petersen, *Der postmoderne Text. Rekonstruktion einer zeitgenössischen Ästhetik am Beispiel von Thomas Pynchon, Peter Greenaway und Paul Wühr*. Kiel 2003.

offene Kunstwerk (1962) das Konzept der Offenheit und Chiffrenbildung für ein neues postmodernes Verständnis der repräsentativen Ästhetik, was dieser 18 Jahre später eindrucksvoll in seinem Roman *Der Name der Rose* (1980) anwandte und damit Weltruhm erlangte. Demnach transportieren Kunstwerke in postmoderner Ästhetik keinen eindeutigen Sinn mehr, sondern generieren vielmehr durch jede Neu-Interpretation seitens des Rezipienten eine eigene und damit verschachtelte und erweiterte Bedeutung und Sinnhaftigkeit. Dieses Denkparadigma verweist dabei auf eine postmoderne Tendenz zur Labyrinthhaftigkeit und hyperkomplexen Struktur des Kunstwerks und des Textes an sich. Sprachliche Dekonstruktion und ihr Spiel mit Bedeutung sind wie in einem Labyrinth durch eine stete Vermehrung von Wegen definiert und werden durch Intertextualität, Selbst-Reflexivität sowie Metaisierung sichtbar.²² Durch diese Vorgehensweise löst sich zudem die Grenze zwischen Hoch- und Massenkultur auf, indem Bedeutungsinterpretationen nicht länger an spezifische Diskurse und deren Mechanismen gebunden sind, sondern real und greifbar werden, um letztlich die Welt verändern zu können.²³ Postmoderne Kunstwerke lösen sich damit von einem vollendeten Ergebnis und werden zu Räumen des Spiels und des Versuchs, in denen fragmentarische Elemente sinnbildlich den Prozess des künstlerischen Schaffens illustrieren und zum Wechselspiel zwischen Kunstwerk und Rezipient werden, indem jeder Interpretation eine „eigene“ Bedeutung beigegeben wird. Individuen, die sich selbst als Teil des kulturellen Diskurses betrachten, indem sie Kunst nicht nur konsumieren, sondern auch zu verstehen versuchen, werden damit zum einen autonome Akteure der Deutung und zum anderen unverzichtbares Element innerhalb des künstlerischen Schaffensprozesses. In der Postmoderne „kristallisiert sich eine neuartige Subjektkultur heraus, die gleichzeitig präzise bestimmbare Elemente aus den modernen Codereservoirs – vor allem aus der Sequenz ästhetischer Bewegungen [...] – als Spuren in sich enthält und hybride neu arrangiert“.²⁴ Was dies nun für das spezifische Zeichensystem Film bedeutet, und wie dieses ästhetisch-hybride Kunstverständnis dort Anwendung finden kann, wird im folgenden Abschnitt erläutert.

²² Sentürk, *Postmoderne Tendenzen*, S. 82.

²³ Helge Schalk, „Umberto Eco zur Einführung“. <http://www.eco-online.de/PDFs/EcoEinfuehrung.pdf>; Abruf am 20.03.2017.

²⁴ Andreas Reckwitz, *Das hybride Subjekt. Eine Theorie der Subjektkulturen von der bürgerlichen Moderne zur Postmoderne*. Weilerwist 2006, S. 449.

3. Das postmoderne Kino als Ort postmoderner (Grenz-)Erfahrung

Zweifelsohne prägen Kinofilme das Verständnis von „Welt“ der Zeit, in der sie produziert werden und reflektieren gleichzeitig Wirklichkeitskonzeptionen sowie Wert- und Normvorstellungen einer Gesellschaft, die sie abzubilden versuchen. Dabei sind mediale Artefakte als Spiegel (und oftmals auch Projektionsfläche) unserer Welt zu verstehen und vereinigen Individuum und Kollektiv in ihrem Selbst- und Weltbild. Auf dieser Grundlage müssen Filme also als Speicher kulturellen Wissens gedeutet werden und können niemals kontextfrei untersucht werden.

Zum einen impliziert dies, dass ein Film letztlich nur vor dem Hintergrund jener Kultur zu verstehen ist, in der er verankert ist, zum anderen, dass diese Kultur ihre Spuren im Film hinterlässt, seien es nun explizit und bewusst gesetzte Spuren oder unbewusste, zufällige, die der Verankerung in genau dieser Kultur geschuldet sind und auf sie rückverweisen.²⁵

Das Verhältnis zwischen kulturellem Wissen und den damit verbundenen Bedeutungsparadigmen ist also auf zwei Ebenen zu untersuchen: Einerseits kann der Film bereits vorhandene Ideen einer bestimmten Gesellschaft zu einer bestimmten Zeit reproduzieren sowie verarbeiten und andererseits bergen mediale Repräsentationen das Potenzial einen kulturellen Wandel anzudeuten oder selben sogar mit auszulösen. Diese Kondition ist vor allem in postmodernen Filmen von besonderer Bedeutung und wird in solchen speziell sichtbar gemacht, wie die späteren Filmbeispiele zeigen werden. Da im postmodernen Denken kulturelle Prozesshaftigkeit infrage gestellt, sowie Autorität, Wissen, kulturelle Normen und damit auch ultimative Wahrheitskonzeptionen angezweifelt werden, sind auch kulturelle Artefakte an sich einem Wandel in ihrer Gültigkeit unterworfen. An die Stelle von sogenannten *grand narratives*, welche Allgemeingültigkeit und Universalität für sich beanspruchen, rücken in den 90er Jahren zunehmend Filme, die diesen bedeutungsgenerischen Anspruch verwerfen oder zumindest aufbrechen in den Fokus. Im Gegensatz dazu sind Metanarrationen, die doppelbödige Zeichen zum Leitparadigma machen, in postmodernen Filmen vorherrschend. Filmemacher wie David Lynch, Stanley Kubrick oder Quentin Tarantino prägten in den 90er Jahren das sogenannte *post-classical cinema*, welches sich durch hohe Komplexität sowie einer offenen Form auszeichnet.

Auch Jürgen Felix beschreibt das Kino als ein Ort, der zur Bildung der postmodernen Kultur beträchtlich beigetragen hat. „Die Postmoderne war keine Erfindung des Kinos, aber das postmoderne Kino war der Ort, an dem sich das Selbst- und Weltbild der postmodernen Kultur manifestierte“.²⁶ Gerade im künstlerischen Schaffensprozess, wie er auf der Leinwand sichtbar wird, offenbart sich also ein zyklischer Prozess des Denkens und Urteilens über uns selbst und die Wirklichkeit, so wie wir sie verstehen (oder im Kino zu sehen bekommen). Wer-

²⁵ Dennis Gräf et alii, *Filmsemiotik. Eine Einführung in die Analyse audiovisueller Formate*. Marburg 2014, S. 61.

²⁶ Jürgen Felix, „Die Postmoderne im Kino (revisited)“. In: Jürgen Felix (Hg.), *Die Postmoderne im Kino. Ein Reader*. Marburg 2002, S. 8.

den dort Normen, Werte und Konzepte verworfen, überdacht und neu interpretiert, so zwingt uns dieser Zustand auch zu einer Neubewertung oder Rekapitulation der Welt mit all ihren Vorstellungen und Gültigkeiten für uns selbst. Identitätsstiftend und zugleich -herausfordernd gestaltet sich also diese wechselseitige Beziehung zwischen Rezipient und dargestellter Welt im Kino und wird zur subjektiven (Grenz-)Erfahrung. Doch wie gelingt es dem Kino diese postmoderne Denkerfahrung für den Zuschauer zu kreieren und inwiefern fand im Vergleich zu klassischen Kinonarrationen ein Wandel in der Form der filmesemiotischen Gestaltung statt?²⁷

3.1 Inszenierungsstrategien – Wandel der filmischen Gestaltung

Um filmisch vermittelte postmoderne Tendenzen erkennen, filtern und interpretieren zu können, reicht es nicht, nur eine allgemeine (und dafür radikale) Pluralität und die Auflösung von Grenzen (im basalen Sinne) in der ästhetischen Gestaltung zu attestieren. Wenn filmische Produkte als Tendenzbeispiele fungieren sollen, so müssen sie substantieller gedacht werden. Somit konkretisiert sich ein allgemeines postmodernes Denkparadigma in einer präziseren Perspektive, wie sie filmisch vermittelt wird und die komplexe Differenziertheit der Wirklichkeit reflektiert.

Ihr Interesse gilt den Grenzen und Konfliktzonen zwischen heterogenen Fragmenten, die scheinbar ungeordnet in einem System, Bereich oder – auf die Ästhetik bezogen – Werk flottieren. Übergänge und Verflechtungen zwischen Fragmenten sind die einzigen Garanten dafür, dass die Pluralität nicht in absolute Heterogenität beziehungsweise in ein *anything goes* ausmündet.²⁸

Um sich also nicht in einem philosophischen Postmodernediskurs zu verlieren, müssen Filme in ihrer spezifischen Ausprägung, Kombination und Vernetzung ästhetischer Merkmale von anderen Formen des filmischen Erzählens abgegrenzt werden.²⁹ Dabei gibt es einen großen Spielraum von Variationen und Kombinationen, die weder homogen noch isoliert auftreten, sondern je nach Filmbeispiel mehr oder weniger stark in den Vordergrund rücken. Eines haben die Filme jedoch gemein: sie verabschieden sich semantisch als auch ästhetisch vom klassi-

²⁷ Hier sei zu erwähnen, dass die folgenden Strukturmerkmale (in Übereinkunft mit weiterer einschlägiger Forschung) vor allem an Jens Eders (vgl. Sammelband „Oberflächenrausch“) und Jürgen Felix Schriften zum postmodernen Kino angelehnt sind. Weiterhin dienen Ritvan Sentürks Ausführungen zu postmodernen Tendenzen im Film sowie Antrhin Steinke spezifische Auseinandersetzung mit postmodernen Erzählformen im amerikanischen Film der Gegenwart als wissenschaftlich-methodologische Grundlage für die weiteren Ausführungen. Dabei handelt es sich keinesfalls um ein vollständiges Abbild der postmodernen Kinolandschaft und ihrer Charakteristika, sondern um einzelne Aspekte, die für die nachfolgenden Analysebeispiele von besonderer Bedeutung sind.

²⁸ Antrhin Steinke, *Aspekte postmodernen Erzählens im amerikanischen Film der Gegenwart*. Trier 2007, S. 24-5.

²⁹ Vgl. Felix, „Die Postmoderne“, S. 12.

schen Kanon des Hollywoodkinos und verweigern sich konventioneller Narrationstopoi.

Immer mehr amerikanische und europäische Spielfilme entfesselten einen Rausch der Oberflächen und Effekte und wichen von traditionellen, „realistischen“ Formen des Erzählens ab. Zitat und Spektakel, Styling und Recycling, Show und Schock haben ihre Entwicklung zu zentralen filmischen Strategien vollendet. Das Kino wimmelt von Mischformen des postmodernen Erzählens.³⁰

Demnach zeigte sich ein grundlegender Wandel in der filmischen Argumentation sowie ästhetischen Repräsentation zwischen dem klassischen Hollywoodkino und einem neuen, postmodernen und innovativen Kino der 90er Jahre. Wobei sich klassische Hollywoodproduktionen durch ihre formale Eindimensionalität als stark ideologisch zeigten, galt es im Kino der Postmoderne diese tradierten Norm- und Wertevorstellungen sowie bis dato vorherrschende Erzählformen zu verwerfen, aufzubrechen oder neu zu interpretieren. Realisiert wird dies zunächst auf der Oberfläche der Filmästhetik, einem grundlegenden Wandel der Repräsentation also, der sich auf der Leinwand offenbart. Betrachtet man die populärsten wissenschaftlichen Theorien zur Filmästhetik des postmodernen Kinos, lassen sich die im Folgenden ausgeführten Eigenschaften in Übereinkunft der Autoren festhalten.³¹

3.2 Anti-Konventionalität und dekonstruktive Erzählverfahren

Grundsätzlich lässt sich feststellen, dass postmoderne Filme damit spielen, Geschichten unkonventionell zu erzählen, sowie etablierte Erzählverfahren zu dekonstruieren. Einheitlichkeit und Linearität werden dabei in postmodernen Narrativen von einer fragmentierten Erzählstruktur abgelöst, die Diskontinuitäten in der filmischen Vermittlung werden betont. Realisiert wird dies auf unterschiedliche Weise. Narrative Brüche (TWIN PEAKS, 1992), episodenhaftes Erzählen in Short Cuts (SHORT CUTS, 1991; PULP FICTION, 1994),³² schleifenartige Erzählstrukturen (LOST HIGHWAY, 1997) oder die Verblendung von Raum- und Zeitebenen (MEMENTO, 2000) haben zur Folge, dass Handlungslogik nicht länger als oberste Prämisse der Bedeutungskonstituierung zu betrachten ist. Nicht jede Szene hat dabei eine erkenntliche Bedeutung für den gesamten Film und die daraus resultierende Deutungsoffenheit bildet das zentrale Element der postmodernen Narration. Doch warum werden nun in der Postmoderne bekannte Motive und klassische Narrationsmuster verworfen und umstrukturiert? Angela Scholz

³⁰ Jens Eder, *Oberflächenrausch. Postmoderne und Postklassik im Kino der 90er Jahre*. Münster 2002, S.1.

³¹ Es sei in diesem Kontext zu ergänzen, dass die vier ausgeführten Merkmalsbereiche des postmodernen Kinos eng miteinander verbunden sind, sich vermischen und teilweise sogar ineinander übergehen. Deshalb können die einzelnen Aspekte nicht absolut voneinander getrennt werden und bilden vielmehr in ihrer mehr oder weniger starken Wechselwirkung ein hybrides Gesamtkonzept postmoderner, filmischer Bedeutungsvermittlung.

³² Vgl. Moritz Baßler/Martin Nies (Hgg.), *Short Cuts. Ein Verfahren zwischen Roman, Film und Serie*. Marburg 2018.

attestiert dem Kinopublikum der 90er Jahre in ihrer Diplomarbeit zu „Erzählformen im postmodernen Film“ eine Übersättigung der bekannten Abläufe und Konventionen, wie Geschichten filmisch erzählt werden.³³ Demnach rückt nun das Interesse des innovativen, postmodernen Kinos mit konventionellen Erzählverfahren zu spielen in den Fokus des Interesses, da der Umgang mit Medien im Allgemeinen und Filmen im Speziellen bereits zu einem hohen Grad erprobt wurde. Postmoderne Kinonarrationen tendieren durch ihre Textualität ebenso zu einer Offenheit, Inkohärenz und Bruchstückhaftigkeit³⁴ und wollen sich bewusst von den *grand narratives* abgrenzen, in denen klassische Handlungen eher linear verlaufen. Diese klassischen Erzählfilme zeichnen sich vorwiegend durch Prinzipien wie gestalterische Harmonie, Würdigung der Tradition, Mimesis, zurückhaltende Handwerkskunst und eine kalkulierende Kontrolle der Zuschauerreaktion³⁵ aus. Die Stabilität und Gleichförmigkeit klassischer Erzählungen wird dabei vor allem durch narrative Kohärenz, zeitliche Ordnung, Chronologie und Linearität sowie die Autorität erzählerischer Instanzen hergestellt. All diese genannten Strukturen nehmen in postmodernen Filmnarrationen eine gänzlich andere Gestalt an:

Postmodern erzählte Filme weisen üblicherweise keinen dramaturgischen Aufbau mit ‚point of attack‘, ‚climax‘ und ‚plot points‘, Spannungsbogen und dergleichen auf. Statt einer stufenweisen Herausbildung des Geschehens kennzeichnet sie ein fragmentarischer Aufbau, in dem jedes Fragment ebenso wichtig oder unwichtig wie das andere erscheint. Das fragmentarische, teils assoziative Erzählen weckt den Anschein einer zufälligen oder unbewusst gewählten Ordnung. Ihren Ursprung nach fragmentarisch sind auch die kunstvollen Arrangements einzelner, loser Textpassagen.³⁶

Mit textueller Fragmentierung geht letztlich der Verlust zeitlicher, logischer Ordnung einher, was dazu führt, dass sich Verflechtungen, Überlagerungen oder zirkuläre Zeitstrukturen formieren, die sich am Ende der Narration nicht zwangsläufig auflösen müssen. Dies hat im nächsten Schritt auch Auswirkungen auf die Darstellung der Figuren selbst, da auch sie sich – samt ihren Identitätskrisen – auf unsicheres Terrain begeben, auf dem angedeutete Konflikte möglicherweise nicht aufgelöst werden oder dort enden, wo sie begonnen haben. Dadurch, dass die Dekonstruktion der Erzählung in den Vordergrund rückt und der Signifikant vor das Signifikat tritt, erlangen filmische Identitäten einen veränderten Status über sich selbst. Fragmentierung und Diskontinuität findet also auch innerhalb der postmodernen Identitätswürfe statt und lässt diese sich ungesichert und bedeutungsoffen entfalten.

³³ Vgl. Angela Scholz, *Erzählformen im postmodernen Film*. Wien 2011, S. 33.

³⁴ Ebd., S. 33.

³⁵ Vgl. David Bordwell/Janet Staiger „Historical implications of the classical Hollywood cinema“. In: David Bordwell/ Janet Staiger/ Kristin Thompson (Hgg.), *The Classical Hollywood Cinema. Film Style & Mode of Production to 1960*. London 1985, S. 374.

³⁶ Steinke, *Aspekte postmodernen Erzählens*, S. 40.

3.3 Intertextualität

Das Konzept der Intertextualität wurde schon früh von Julia Kristeva, Roland Barthes und anderen Vertretern der poststrukturalistischen Theorie beschrieben und zeichnet sich durch die Interaktion und Beziehung zwischen Texten und deren jeweilige Bezüge zueinander aus. Ähnlich wie Derrida erkennt Kristeva in allen Texten eine dynamische Struktur, die durch eine unendliche Vielzahl an Querverweisen und Sinnvervielfältigungen gekennzeichnet ist und somit nie gänzlich erschlossen werden kann.³⁷ Das entgrenzte Textverständnis zeigt sich dabei *zwischen* den einzelnen Texten und *in ihrem Innersten* zugleich und ist auf sämtliche Zeichensysteme und kulturelle Codes übertragbar. Ausgehend davon transformieren, reproduzieren und absorbieren sich Intertexte permanent selbst und werden dadurch zum Ort der sichtbaren Fortschreibung und gleichsam einer kritischen Verarbeitung des Bestehenden.³⁸

Diese Perspektive, welche ursprünglich aus der Literaturtheorie stammt, hat vor allem im Diskurs des postmodernen Films eine starke Bedeutung, da das Zitat, popkulturelle Referenzen und andere Bezüge zu Formen der Kunst, Literatur oder Musik, in eben solchen Filmen vermehrt vorkommen und somit Intertextualität direkt Anwendung findet. Die Filme zitieren rekurrent die Mythen und Mittel des „klassischen“ Erzählkinos, spielten mit ihnen wie auch mit den Erwartungen des Publikums, schwiegen über einen Anspruch auf Innovation oder Aufklärung und ließen Künstlichkeit und Oberflächenreize offen zutage treten.³⁹ Dies ist sicherlich dem Umstand geschuldet, dass spätestens seit den 1960er Jahren ein schier unüberblickbares Repertoire an Kulturprodukten entstanden ist, woraus Filme nun zitieren und ihre Querverweise bilden können. Sei es das Fernsehen, das Internet oder die Musikindustrie – die Formen der Kunst und der Medien waren noch nie so vielfältig und gleichsam miteinander vernetzt, in dem sich das jeweilige Kulturprodukt verschiedenster Versatzstücke bedient und diese in sich integriert. Realisiert wird diese Vermischung durch offen gelegte aber unter Umständen auch versteckte Zitationen, die ernst gemeint sein (Pastiche) oder auch einen ironischen Charakter haben können (Parodie oder Persiflage). Typisch für das postmoderne Kino ist dabei letztere Form der intertextuellen Bezugnahme, nämlich eine karikierende, ironische Haltung gegenüber dem Zitierten mit dem Ziel eine „Komplizenschaft zwischen Zuschauern und Erzählinstanz“ herzustellen.⁴⁰ Der reflektierte Zuschauer ist sich heute der Konventionen des klassischen Hollywoodkinos sehr wohl bewusst und versteht es daher mit konventionellen Filmkonstruktionen humorvoll umzugehen. Die Verweise zu anderen Texten und Zeichensystemen steigern dabei die inhaltliche und formale Angebotsvielfalt, den gestalterischen Facettenreichtum sowie das Wirkungspo-

³⁷ Vgl. Julia Kristeva, *Probleme der Textstrukturierung*, Köln 1972. S. 255.

³⁸ Susanne Schedel. „Intertextualität. Literatur ist Zitat“. https://is.muni.cz/el/1421/jaro2013/NJII_1011/um/40504830/Schedel_Intertextualitaet_Kafka_F11.pdf; Abruf am 20.03.2017.

³⁹ Eder, „Oberflächenrausch“, S. 1.

⁴⁰ Ebd., S. 16.

tenzial⁴¹ des postmodernen Films. Infolgedessen werden nicht nur Gattungs- und Genre Grenzen aufgeweicht, sondern ein hoher Grad der Mehrfach- und Doppelcodierung erreicht, die den Zuschauer zu einer Hinterfragung der Deutung zwingt, indem der Film mindestens zwei unterschiedliche Lesarten anbietet. Dadurch entsteht eine neue, doppelbödige Form der filmischen Vermittlung, die sich „mit dem Prinzip der Bricolage für eine Vielzahl von Bedeutungskontexten [öffnet] und [...] *ganz bewusst* unterschiedliche Welten zusammen [bringt]“.⁴²

Die Vereinigung unterschiedlicher Zeichensysteme spielt für die folgenden Ausführungen eine besonders tragende Rolle, da die intertextuelle Bezugnahme auf das Spektrum der Popkultur in den ausgewählten Analysebeispielen auf der Ebene der Musik und ihrer Vertreter Anwendung findet und damit einen besonders hohen Stellenwert für die Frage nach der filmischen Darstellung von künstlerischer Identität hat. Haynes und die Coens zitieren dabei nicht nur das Kunstwerk der Musiker an sich, sondern auch aus den Mythen und kulturellen Konnotationen, die mit der Folkmusik in Verbindung stehen. Diese Zitationen treten dabei implizit und explizit auf und werden zur Grundvoraussetzung für die filmische Identitätsgenese.

3.4 Ästhetisierung

Auch auf der Ebene der Filmästhetik lässt sich in postmodernen Filmen eine Tendenz zu Tabu- und Konventionsbrüchen erkennen, indem die Bild- und Tongestaltung, Montage, Farbdramaturgie sowie Mise-en-scène nicht länger zurückhaltend, sondern effektiv und expressiv gestaltet werden.⁴³ Es geht darum, das Gezeigte spektakulär und aufmerksamkeitssträchtig zu inszenieren, um das Kinoerlebnis so weit zu steigern, dass es beim Zuschauer Spuren hinterlässt. Mit den Worten von Ernst Schrekenberg soll eine „gesteigerte[...] Lustintensität[,eine][...]Überwältigung der Sinne“ erzielt werden,⁴⁴ was im nächsten Schritt einen Distanzaufbau zwischen Erzählung und cinematographischen Effekten zur Folge hat, aber im Umkehrschluss das Gezeigte gleichsam erlebbarer macht. Ein Beispiel hierfür wäre der Film *THE FALL* aus dem Jahr 2006 von Tarsem Singh zu nennen. Hier wird zum einen der Stil des Pastiche nahezu perfektioniert, indem Raum- und Zeitstrukturen aufgebrochen werden und Realität und Fantasie als Ebenen des filmischen Raumes verschwimmen. Zum anderen lassen auch die atemberaubende Filmsprache, extrem gesättigte Farben und exzentrische Kulissen sowie Kostüme die hybride Fantasiewelt des Films lebendig und erfahrbar machen, indem der Film „von den verschiedensten Epochen der Literatur- und

⁴¹ Joan Kristin Bleicher, „Die Intermedialität des postmodernen Films“. In: Jens Eder (Hg.), *Oberflächenrausch. Postmoderne und Postklassik im Kino der 90er Jahre. Beiträge zur Medienästhetik und Mediengeschichte*. Münster 2002, S. 97-112.

⁴² Eder, *Oberflächenrausch*, S. 13.

⁴³ Vgl. Ebd., S. 18.

⁴⁴ Ernst Schrekenberg, „Was ist postmodernes Kino? – Versuch einer kurzen Antwort auf eine schwierige Frage.“ In: Andreas Rost/Mike Sandbothe (Hg.), *Die Filmgespenster der Postmoderne*. Frankfurt am Main 1998, S. 123.

Kunstgeschichte [...] Figuren und Motive [borgt] und in einer postmodernen-visuellen Orgie zu einer ästhetischen Bilderfolge montiert“.⁴⁵ Durch solche Inszenierungsstrategien wird der Plot nicht weniger relevant, nur die Aufmerksamkeit der Zuschauer wird bewusst auf die ästhetischen Marker gerichtet, um einen Überwältigungs- und anschließenden Reflexionseffekt zu erzielen, der das filmische Gesamtwerk produktiv verhandelt. Die Ästhetisierung und Spektakularität werden damit zu weiteren Bausteinen des postmodernen Bedeutungsspiels und der Inkorporierung des Zuschauers. Die Steigerung der Schaulusteffekte kann auch thematisch Anwendung finden, wenn bizarre Schauplätze, exzentrische Figuren, sexuelle Provokationen oder exzessive Gewaltakte gezeigt werden. Exemplarisch für diese Art der Inszenierung kann eine ganze Reihe an postmodernen Filmen dienen, welche Transgressivität in Form von Gewalt- oder Sexualitätsdarstellungen mit auffälligen Farbcodes, extremen Kamerafahrten, überraschenden Spezialeffekten und mehr kombiniert: man erinnere sich an die Adrenalinspritzen-Szene in *Pulp Fiction*, die düster, schaurige Schneelandschaft voller Blutspuren in *Fargo* oder die explizit dargestellten Sexorgien in *American Psycho*. Die radikal-offensive Inszenierung transgressiver Elemente führt dabei zu einer neuen ästhetischen Filmargumentation mit Auswirkungen auf die Seherfahrung und das filmische Empfinden der Zuschauer. In gesteigerter Form kann dies letztlich zu einer tatsächlichen statt figurativen Überwältigung führen, indem körperliche Reize wie Ekel, Erregung oder Angst ausgelöst werden. In abgeschwächter Form – wie es in *I'm Not There* und *Inside Llewyn Davis* der Fall sein wird – gestaltet sich die filmische Ästhetisierung als unverzichtbarer Grundpfeiler für das Gesamtkunstwerk, indem Farbcodes, Schnitt, Montage etc. grundlegend zur filmischen Vermittlung beitragen und durch ihren unkonventionellen Einsatz eigene, autonome Bedeutungen innehaben.

3.5 Selbstreferenzialität und -reflexivität

Die bisher erläuterten Merkmale postmoderner Kinonarrationen münden und kulminieren in der filmischen Strategie der Selbstreferenzialität und -reflexivität, da Intertextualität, Ästhetisierung sowie eine dekonstruktive Narration selbstreflexive Verfahren der filmischen Vermittlung sein können und den selbstreferentiellen Charakter postmoderner Narrationen betonen. Selbstbezüge werden dann sichtbar, wenn der Zuschauer mittels filmischer Inszenierungsstrategien auf das Konstrukt des Films selbst verwiesen wird, wenn also Sedimente der Filmgeschichte und ihrer evokativen Konnotationen verarbeitet und gleichzeitig mit neuen Bedeutungen besetzt werden. Diese Rückbezüge auf die narrativen und stilistischen Strategien des Mediums Film werden in postmodernen Filmen weder versteckt, noch verschleiert, sondern demonstrativ herausgestellt. Dies führt dazu, dass dem Zuschauer die Verwendung stereotyper Darstellungsformen ersichtlich wird und damit der Illusionscharakter des Films (zumindest kurzzeitig) unterbrochen wird. Erzählverfahren, ästhetische Konventionen sowie Zitationen

⁴⁵ „Filmkritik The Fall“. https://www.filmtipps.at/kritiken/The_Fall/; Abruf am 20.03.2017.

werden dabei in postmodernen Filmwelten also nicht zufällig aufgebrochen, neu arrangiert und dargestellt, sondern agieren bewusst als stilistische und narrative Irritationen, die den Konstruktcharakter des Films betonen und eigenständig thematisieren. Selbstreferentialität bedeutet nach Steinke, dass die „Künstlichkeit des Artefakts offengelegt und die Tatsache bewusstgemacht [wird], dass lediglich eine Geschichte erzählt wird“.⁴⁶ Dabei werden formale sowie inhaltliche Elemente, bekannte Muster, Motive und Stilelemente aus vergangenen Filmen aufgegriffen und in einen neuen Kontext gebracht. Daraus resultieren dann neue Formen und Inhalte des filmischen Erzählens. Diese Selbstbezüge können beispielsweise auf der Folie des Mediums an sich, des Genres oder des Schauspielers stattfinden. Vorausgesetzt für das Erkennen solcher reflexiven Anspielungen ist dabei ein cineastisch gebildetes Publikum, welches nicht nur die signifikanten Eigenschaften des Mediums Films und seiner Geschichte kennt, sondern auch die filmische Haltung des Ausdrucksmediums zu sich selbst deuten kann.

Konkreter gefasst, wird dies sichtbar, wenn filmische Erzählkonventionen zur Schau gestellt und innerhalb der Narration *gesondert* thematisiert werden. Ein Beispiel hierfür wäre das episodenhafte Erzählen in Filmen wie *Pulp Fiction*, welcher die lineare Handlungsfolge aufbricht und in einzelne Teil-Narrationen zerstückelt. Durch diese Strategie wird der konventionelle Vorgang des linearen Erzählens deutlich und lässt den Zuschauer mit dem kausalen Erschließen eines chronologischen Zusammenhangs auf sich selbst gestellt. Die Rekonstruktion von Handlungslogik wird als selbstreflexives Verfahren zur interaktiven Grenzerfahrung für den Betrachter, das Schwierigkeiten der „richtigen“ Deutung aufwerfen kann und den Zuschauer somit von passiver Illusionsbildung entfernt.

Indem ein Film, ob nun durch verbal-sprachliche Thematisierung oder durch Herausstellen seiner audiovisuellen Materialität, auf sich selbst als Film verweist, lenkt er die Aufmerksamkeit von der diegetischen Illusion auf das Medium ihrer Hervorbringung und setzt damit den Fiktionsvertrag zwischen Filmemachern und Zuschauern außer Kraft.⁴⁷ Gleichzeitig wird das Kino als überwältigendes Erlebnis in seiner „Konstruiertheit“ überhaupt erst erfahr- und greifbar, wenn die Filmfiktion soweit entgrenzt wird, dass alte Seherfahrungen rekapituliert werden müssen, indem der Film eher auf suggestive Wirkungen als auf zu vermittelnde Botschaften ausgerichtet ist.⁴⁸

3.6 Bedeutungskonstitution: Dekonstruktion als Strukturprinzip

Übertragen wir also allgemeine Merkmale des postmodernen Denkens auf den postmodernen Film im Speziellen, so bleibt festzuhalten, dass postmoderne Filme Sinnkonstrukte kreativ verhandeln, mit ihnen spielen und sie bewusst immer wieder konstruieren, um sie anschließend zu dekonstruieren. Filmisch vermittel-

⁴⁶ Steinke, *Aspekte postmodernen Erzählens*, S. 38-39.

⁴⁷ Katja Hettich, http://www.rabbiteye.de/2014/6/hettich_genrereflexivitaet.pdf, S. 51.; Abruf am 20.03.2017.

⁴⁸ Vgl. Felix, „Die Postmoderne“, S. 153-154.

te Zeichen werden damit zu mehrdeutigen, ambivalenten und oftmals doppelbödigen Bedeutungskonstrukten, die nicht auf den ersten Blick offenlegen, wie sie zu verstehen sind. Das Spiel mit Zeichen wird auch zum Spiel mit der eigenen Medialität, mit dem Konstruktcharakter des Films per se und schafft für sein Publikum eine verrätselte Welt voller Irrwege, Sackgassen und Symbole, die es zu entschlüsseln gilt. Die filmische Wirklichkeitskonstruktion gestaltet sich dabei als ebenso komplexer Prozess der Differenzierung wie die außerfilmische Realitätsauffassung der postmodernen Welt und macht die Identitätsstiftung zu einer ihrer zentralen Fragestellungen. Indem das Vorhandensein verschiedener Bedeutungsebenen nicht nur akzeptiert, sondern filmisch betont wird, ist der Zuschauer im postmodernen Kinoerlebnis dazu aufgefordert an der Erschließung der Filme teil zu haben – eine passive Rezeption wird von einer aktiven, filmischen Auseinandersetzung abgelöst. Die zersplitterten und aufgelösten Strukturen, die sich durch sämtliche Aspekte der postmodernen Inszenierung ziehen, machen die Dekonstruktion zum Strukturprinzip für die thematisierten Filme und ermöglichen neue Seherfahrungen, die sich in einem kreativen Experiment der Narration, der Ästhetik sowie ihrer Figuren offenbart. Dieser dekonstruktivistische Ansatz erklärt mitunter, warum das postmoderne Kino häufig Identitätssuchen oder -krisen zu seinem Thema macht. Gerade die offene Form ihrer ästhetischen Repräsentation, die zu einer veränderten Rezeptionsvereinbarung zwischen Filmemachern und Publikum geführt hat, eröffnet im postmodernen Kino eine Hinwendung zur Darstellung von Nicht-Darstellbarem. Wenn also das Paradigma der Identität in der Postmoderne grundlegend als liquide, instabil und letztlich offen und somit nicht-darstellbar verstanden wird, so ist es als logische Konsequenz zu deuten, dass sich postmoderne Filme dieser Kategorie hinwenden. Anstatt einheitliche Identitätskonzepte zu kreieren, setzt das postmoderne Kino auf Fragmente, Versatzstücke, durch die collagenartig verflochtene, verkettete oder überlagerte Elemente in Beziehung gesetzt werden können, um *Bedeutungsmöglichkeiten* der dargestellten Identitätsinszenierung zu eröffnen.

4. Identität in der Postmoderne

Der Terminus der Identität ist, genauso wie die bislang erläuterten Paradigmen der Postmoderne und des postmodernen Kinos, in seiner schier ungreifbaren, theoretischen sowie bedeutungskonstitutiven Vielfältigkeit kaum präzise und allgemeingültig zu beschreiben. Je nach Forschungsstandpunkt und Erkenntnisinteresse lassen sich zahlreiche, zum Teil relativ gegensätzliche, Auffassungen des Begriffs ableiten. Die Soziologie, Psychologie, Medien- und Kulturwissenschaft sowie eine Vielzahl an weiteren wissenschaftstheoretischen Disziplinen beschäftigen sich seit geraumer Zeit mit einem greifbaren und umfassenden Ansatz zur Definition dieser Kategorie und gelangten spätestens im postmodernen Diskurs an den Zenit der Vielfältigkeit des Begriffsverständnisses. Dabei ist festzuhalten, dass die konkrete Identität einer Person nicht lediglich durch formale Kriterien bestimmbar ist, jedoch können durch Aspekte „der Konstitution, Reproduktion und Repräsentation [...] inhaltlich-qualitative Momente unterschieden werden“.⁴⁹ Das bedeutet, dass das Individuum an konkrete, kommunikative Interaktionskontexte gebunden ist, um sich an den Sinnbildungsprozessen einer mit anderen geteilten Welt zu beteiligen und diese mitzugestalten.⁵⁰ Die Frage nach einem Rahmen, indem dieser Prozess der Identitätskonstitution stattfindet, ist dabei maßgeblich für das Verständnis postmoderner Identität, da er die Folie der Oszillation von inneren und äußeren Referenzpunkten wahrgenommener Realität bildet. Unbestritten können diese Realitätsversionen von Individuum zu Individuum stark variieren, sich weiter verändern oder gar gegenseitig ausschließen. Nichtsdestotrotz bergen sie die Spuren eines gesellschaftlichen Konsenses in sich, welcher einem gegenwärtigen Verständnis unserer Welt mit all ihren Widersprüchen, Limitationen und Möglichkeiten entspricht.

Durch die vielschichtige und -fältige Definitionskraft rückt auch in diesem Kontext die bereits verhandelte Pluralität als Leitprinzip in den Fokus des Interesses und verweist dabei auf das bereits ausgeführte Mehrdeutigkeitsprinzip und die Dekonstruktion als Ausgangspunkt für postmoderne Identitätskonzeptionen. Diese Perspektive dient im nachfolgenden Kapitel als grundlegendes Verfahren zur Beschreibung einer fragmentierten, dekonstruierten, postmodernen Identität, welche schlussendlich in den ausgewählten Filmen verarbeitet wird. In diesem theoretischen Abschnitt gilt es also, die beiden Konzepte der Identität zwischen Moderne und Postmoderne *struktural* zu vergleichen und miteinander in Beziehung zu setzen, um den konzeptionellen Paradigmenwechsel des postmodernen Denkens zu veranschaulichen. Hierfür werden grundlegende Kriterien für die Identitätsgenese skizziert um daraus das Modell der narrativen Identität nach Wolfgang Kraus abzuleiten. Das Prinzip der Dekonstruktion findet vor allem in Heiner Keupps Konzept der Patchwork-Identität Anwendung und bildet somit

⁴⁹ Jürgen Straub, „Identität und Sinnbildung. Ein Beitrag aus der Sicht einer handlungs- und erzähltheoretisch orientierten Sozialpsychologie“. In: ZiF Jahresbericht der Universität Bielefeld (Hg.). 1994/95, S. 9.

⁵⁰ Ebd.

mitunter die Grundlage für das Verständnis einer postmodernen, filmisch vermittelten, künstlerischen Identität.

4.1 Kriterien für die Identitätskonstruktion und den Prozess der Identitätsgenese

Wenn also die Postmoderne eine Welt reflektiert oder widerspiegelt, die sich in ihren Fundamenten des Denkens verändert hat – sich also im Umbruch befindet – und eine generalisierende Erkenntnisgewissheit verloren hat, so liegt die gedankliche Konsequenz nahe, dass sich in diesem grundlegenden Zweifel an der Welt auch ein Zweifel an der eigenen Identität ihrer Akteure andeutet. Warum diese Schlussfolgerung logisch ist, zeigt das grundlegenden Prinzip der Identitätsgenese, welches sich als Abgleichungsprozess zwischen innerer und äußerer Perspektive definiert. Individuen unterliegen gesellschaftlichen und sozialen Mechanismen, sind Auslöser und Produkt eines kulturellen Wandels und tragen in sich auch all die Widersprüche und Spannungen, die jene Gesellschaft zu einem bestimmten Zeitpunkt hervorbringt. Die Außenwelt, mit all ihren Werten, Vorstellungen und geistigen Produkten steht also im engen Zusammenhang zur Innenwelt des Einzelnen (das Selbst), welcher sich im permanenten Abgleichungsprozess mit dem Kollektiv (das Andere) befindet. Dieser wechselseitige Austausch gestaltet sich durch interpretationsfähige, sprachliche Zeichen innerhalb eines Zeichensystems, welche jedoch lediglich als Momentaufnahmen einer vorläufigen, zerbrechlichen kommunikativen Verständigung zu verstehen sind.⁵¹ „Das Selbst wird in Relation zu den Lebensbereichen [...] geformt und umgeformt und prägt reziprok seine soziale Umwelt über seine Handlungen“.⁵²

Dieses Spannungsverhältnis gestaltet sich demnach als interaktives, dynamisches Verfahren, indem jeder Einzelne teilhaben kann, jedoch den sozialen und kulturellen Rahmenbedingungen des zeitlichen Umfelds unterliegt. Andersherum ist alles individuell Gedachte und jede Form der Identitätskonstruktion nicht nur als Marker für die jeweilige Zeit und Kultur zu verstehen, sondern deuten wiederum auf Veränderungsmechanismen innerhalb unserer Welt hin und können solche sogar mit auslösen, je nachdem anhand welcher äußerer Referenzpunkte sich das Individuum im Kollektiv verortet. Dieses permanente Wechselspiel zwischen eigenen Ansprüchen, Wahrnehmungen, Werten und dem gleichzeitigen Versuch der Anpassung an oder Abgrenzung vom fremden „Anderen“ (welches wiederum Normen, Werte und ein konstruiertes Verständnis der momentanen Welt mit all seinen Konflikten und Widersprüchen vorgibt), weist auf die grundlegende Idee der Konstruierbarkeit der eigenen Identität hin.⁵³ Diese findet dann

⁵¹ Jürgen Straub, „Identitätstheorie, empirische Identitätsforschung und die ‚postmoderne‘ archaische psychologie“. In: *Zeitschrift für qualitative Bildungs-, Beratungs- und Sozialforschung* 1. Berlin 2000, S.171.

⁵² Christian Körber/Andrea Schaffar, „Identitätskonstruktionen in der Mediengesellschaft. Theoretische Annäherungen und empirische Befunde“. In: *Medien Impulse*. 2002. (=http://www.edu-hi.at/dl/41_Koerber_Schaffar.pdf; Abruf am 20.03.2017).

⁵³ Vgl. Wolfgang Kraus, „Identität als Narration“. <http://web.fu-berlin.de/postmoderne-psych/berichte3/kraus.htm>; Abruf am 20.03.2017.

statt, wenn Individuen Positionierungen vornehmen, sich also identifizieren, mit der Vorstellung der Gleichheit oder der Andersartigkeit zum „Fremden“ oder zu Gruppen innerhalb des Kollektivs. Dieses Verfahren, welches bewusst oder unterbewusst als auch mal mehr oder weniger stark auftritt, trägt zur Identitätsentwicklung, zur Identitätsspezifizierung und zur Genese von soziokulturellen Ordnungen bei. Diese wiederum schaffen dann im nächsten Schritt den Rahmen für das potenziell Darstellbare, der Darstellungsmöglichkeiten in der Kunst und dem Grad ihrer Offenheit.

Der im Folgenden skizzierte Begriff bezieht sich also primär auf Identitätskonstruktionen, die reflexiv wirken, sich zwischen dem Hin- und Herschwingen zwischen Eigenem und Fremden formieren und auf Basis des kulturellen Zusammenspiels von Einzelnen und ihren medialen Konstrukten konstruiert werden können. „Individuelle wie kollektive Subjekte entstehen [...] immer in spezifischen kulturellen und sprachlichen Konstellationen. Das Subjekt konstituiert sich im Diskurs, indem es auf andere Diskurse reagiert“.⁵⁴ Ausgehend von dieser Grundlage werden Subjekt- und Identitätsformation im postmodernen Diskurs betrachtet, was unausweichlich eine kurze Abgrenzung zu modernen Identitätsauffassungen mit sich bringt.

4.2 Identitätsvorstellungen im Wandel von der Moderne zur Postmoderne

Der Übergang zwischen Moderne und Postmoderne ist ebenso umstritten als auch problematisch, da es sich bei beiden Kategorien um *Konstruktionen* handelt, welche temporal sowie inhaltlich schwer zu fassen sind. Dies gilt auch für Identitätskonzeptionen und ihren Wandel zwischen Moderne und Postmoderne, weshalb es darum gehen soll, strukturelle *Tendenzen* festzuhalten, statt eine umfassende sozialpsychologische Analyse moderner und postmoderner Identitäten zu darzulegen. Dabei liegt das Augenmerk auf der repräsentativen Ebene der Identität, womit Äußerungsakte innerhalb sprachbasierter Zeichensysteme in den Vordergrund gerückt werden. Demnach lässt sich ein grundlegender Wandel zwischen modernen und postmodernen Identitätsrepräsentationen feststellen. In der Moderne ging man von der Annahme aus, dass Identität die Einheit der Person beschreibt und durch Kontinuität, Konsistenz und Kohärenz gekennzeichnet ist, wie Douglas Kellner mit den Worten „In modernity, [...] identity is conceived as something essential, substantial, unitary, fixed, and fundamentally unchanging“⁵⁵ trefflich beschreibt. Die Betonung liegt im modernen Identitätsverständnis also auf einer relativ ausgeprägten Stabilität, einem ganzheitlichen Strukturanspruch ebenso wie der Dauerhaftigkeit „eingeschriebener“ Eigenschaften und Fähigkeiten.

⁵⁴ Folkert Degenring, *Identität zwischen Dekonstruktion und (Re-)Konstruktion im zeitgenössischen britischen Roman. Peter Ackroyd, Iain Banks und A.S. Byatt*. Tübingen 2008, S. 19.

⁵⁵ Douglas Kellner, *Culture Studies, Identity and Politics between the Modern and the Postmodern*. London 1995, S. 232.

In unserer heutigen postmodernen, medialen und hyperkomplexen Welt hingegen gibt es eine unüberschaubar große Menge an Identifikationsmöglichkeiten für die eigene Identität, also das *Selbst*, und die kollektiven Referenzpunkte des *Anderen*.⁵⁶ Daraus resultiert „eine Struktur der Vielteiligkeit, die sich stetig wandelt und aus der je nach Situation das passende Identitätsversatzstück aktiviert wird“.⁵⁷ Infolgedessen sehen wir uns heute mit mehr und mehr Identitätskrisen und -auflösungen konfrontiert, die einer immer komplexer werdenden Welt geschuldet sind. Das Individuum findet sich in der postmodernen Gesellschaft wieder, in der vormals stabilisierende und strukturierende Rahmenbedingungen aufbrechen.⁵⁸ Infolge dieser Konstitution hat man sich seit der Postmoderne davon verabschiedet, Identität als homogen und festgeschrieben zu betrachten, denn „a rejection of an understanding of the individual as an isolated, autonomous agent with a ‚natural‘ role in any ‚organic‘ whole is synonymous with an acceptance of a fragmented, atomistic view of the individual“.⁵⁹

Die Instabilität einer postmodernen Identität und die damit verbundene Vielheitsfähigkeit und Pluralität bezieht sich dabei nicht nur auf selbstgewählte Attribute, sondern eben auch auf konkrete Handlungsmuster und -urteile. Wichtig erscheint im Zuge dessen die Form der Repräsentation und deren relationale Differenzen zueinander, denn „Identität ist [...] eine Kette von sich mitunter widersprechenden Subjektpositionen, Identifikationen und Zugehörigkeiten“.⁶⁰ Die dadurch entstandene Problematik der Nicht-Festschreibbarkeit postmoderner Identitäten wird im postmodernen Diskurs durch das Konzept der Teil- oder Patchwork-Identitäten nach Heiner Keupp aufgegriffen, indem Homogenität und Widerspruchslosigkeit als unmöglich erachtet wird und die permanente Veränderbarkeit der sozialen Kontexte und damit auch der teilhabenden Individuen erkannt wird.⁶¹

⁵⁶ Vgl. Heiner Keupp, „Ambivalenzen postmoderner Identität*“. In: Ulrich Beck/Elisabeth Beck-Gernsheim (Hg.), *Riskante Freiheiten. Individualisierung in modernen Gesellschaften*. Frankfurt am Main 1994. S. 336-350.

⁵⁷ Reimer Bierhals. „Identitätskonflikt im Film ‚Memento‘“. https://www.uni-bamberg.de/fileadmin/uni/wissenschaft_einricht/theoretische_psychologie/Mitarbeiterseiten/Postmoderner_Identitaetskonflikt_im_Film_Memento.pdf; Abruf am 20.03.2017.

⁵⁸ Vgl. Körber und Schaffar, *Identitätskonstruktionen*.

⁵⁹ Paul Cilliers, *Complexity and Postmodernism. Understanding Complex Systems*. London 1998, S. 115.

⁶⁰ Körber und Schaffar, *Identitätskonstruktionen*, S.81.

⁶¹ Vgl. Ebd.

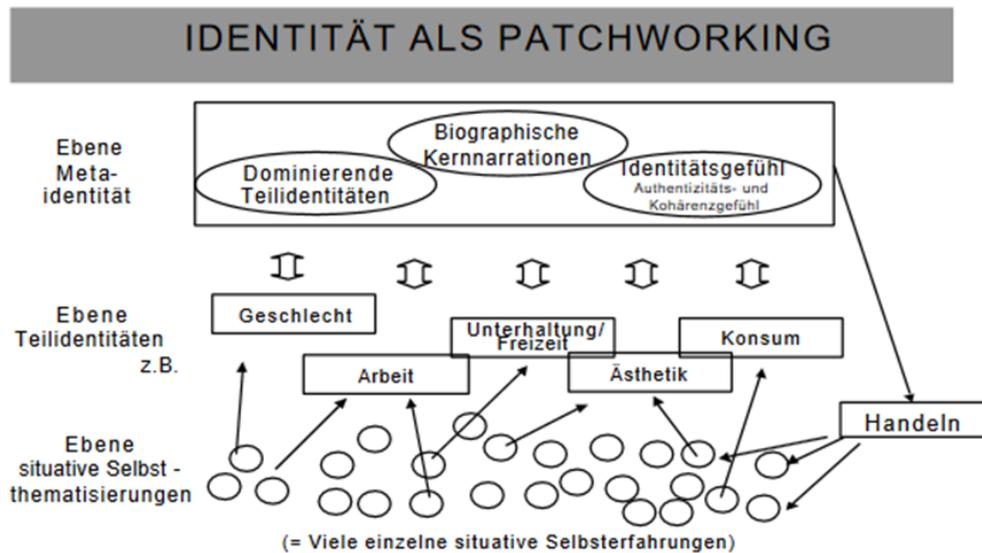


Abb. 2: Identität als Patchworking nach Keupp⁶²

Der Begriff Patchwork-Identities beschreibt dabei den Prozess der Identitäts-genese als ein collagenartiges Basteln an einem metaphorischen Flickenteppich bestehend aus Versatzstücken, aus denen Individuen wählen können, um ein sinnstiftendes „Bild“ des eigenen Ichs zu entwerfen. Wie durch die Abbildung deutlich wird, differenziert sich dieser Prozess in drei Ebenen der Abstraktion, welche die Handlungsmuster des *Patchworkings* beeinflussen. Die hochgradig individuellen Erfahrungen stehen dabei in Wechselwirkung mit sozialen Mustern und Ordnungen, welche wiederum zu einem „Identitätsgefühl“, einem dominierenden „Konsens“ der Versatzstücke und damit auch einer „biographischen Kernnarration“ beitragen.

Das postmoderne Selbst-Verständnis und die Sinnstiftung von Identität wird durch das Sinnbild des *Patchworkings* zu einem persönlichen kreativen Schaffensprozess, das von einer dekonstruierten und fragmentierten Identitätsstruktur ausgeht. Dabei geht es in letzter Konsequenz nicht darum, ein kohärentes Ganzes zu entwerfen, sondern ein potenziell Vieldeutiges zu verarbeiten. Die postmoderne Identität wird dadurch dynamisch, entgrenzt, aber auch zersplittert und vage. Der Begriff der Identitätsdiffusion beschreibt dabei die Problematik,⁶³ welche mit dem Identitätspatchworking einhergehen kann: Ein tragendes, orientierungsstiftendes Identitätsgefühl entschwindet und zerfließt. Das von Heiner Keupp auf der Metaebene gedachte Authentizitäts- und Kohärenzgefühl

⁶² Heiner Keupp, *Identitätskonstruktionen: Das Patchwork der Identitäten in der Spätmoderne*. Hamburg 1999. S. 218.

⁶³ Vgl. zum Begriff der Identitätsdiffusion Erik H. Erikson – *Identität und Lebenszyklus. Drei Aufsätze*. Berlin 1973.

lässt sich als solches unter diesem Gesichtspunkt gar nicht mehr festhalten. „Die Prioritäten der (Teil-)Identitäten wechseln in sozialen und kulturellen Kontexten, durch die Fülle an Erlebnis- und Erfahrungsbezügen ist ein einheitliches Bild, ein widerspruchsfreies Subjekt unmöglich“.⁶⁴

Hier kommt erneut zum Tragen, was in poststrukturalistischer Theorie unter zeichenhafter Dekonstruktion und ihren Effekten verstanden wird. Zwar verabschiedet sich die Postmoderne von starren Gebilden und Konstrukten, die Identität beschreiben können, und werden dadurch offen und variabel. Die Entgrenzung rückt aber umso stärker die Sehnsucht nach dem Nicht-Darstellbaren ins Zentrum des postmodernen Denkens und muss daher unausweichlich den Anspruch auf Identitätskohärenz verringern. Das Ich, das schon bei Nietzsche und Freud⁶⁵ als aufgeweicht beschrieben wird, findet im postmodernen Diskurs keine ganzheitliche Berechtigung mehr und muss deshalb zwangsläufig neue Darstellungsformen für sich finden. Diese neue Form der dekonstruierten Identität kann sich in unterschiedlichster Weise ausprägen; Einmal wird das Ich komplett verworfen oder negiert, ein anderes Mal kommen Strategien der Dopplung und Spiegelung zum Tragen, um die Kondition der Mehrdimensionalität und -deutigkeit von Identität zu verhandeln. Dies geschieht im Kontext des analytischen Teils dieser Arbeit auf der Folie des postmodernen Films, indem diese Konditionen in ihren Strukturmerkmalen auf die Ebene der filmischen Repräsentation als eigenständiges Zeichensystem übertragen werden. Um in dieser Weise vorgehen zu können, muss zunächst die Perspektive auf den narrativen Zeichencharakter von Identität gerichtet werden, da sie sich in textuellen Kontexten in ihrer Struktur ebenso als inhärentes Zeichen innerhalb eines Zeichensystems ausdrückt und ihren Sinn generiert, um dann schließlich eine künstlerische, filmisch vermittelte Identitätsauffassung beschreiben zu können.

4.3 Identität als narrative Konstruktion – Wirklichkeitskonstitution

Es wurde deutlich, dass das Bewusstsein über die Wechselwirkung zwischen Individuum und Kollektiv zur Identitätsgenese beiträgt und die Basis für zeichenbasierte Äußerungsakte des Ichs bildet, die sich vor allem in der Verschiebung zwischen Moderne und Postmoderne offenbart. Die Frage nach dem Wesen des Selbst, nach der eigenen Identität also, führt zwangsläufig zur Frage nach den Möglichkeiten, das Ich im zeitbezüglichen Kontext auszudrücken und zeichenhaft darzustellen. Identitätsbildung gestaltet sich daher als narrativer Prozess, der Verknüpfungen zwischen Identitätsangeboten herstellt und sich vorrangig durch Interaktion und Kommunikation mit anderen sprechenden und handelnden In-

⁶⁴ Ebd.

⁶⁵ In diesem Kontext sind vor allem Nietzsches Schriften in *Jenseits von Gut und Böse: Das religiöse Wesen* (1886) und Freuds Ausführungen *Formulierungen über die zwei Prinzipien des psychischen Geschehens* (1943) gemeint.

stanzen konstituiert.⁶⁶ Der Identitätskonstruktion unterliegt also ein dynamischer, narrativer Charakter, welcher sich durch Sprache veräußert und manifestiert. Die sprachliche, veräußerte Reflexion des Selbst (im Kontext des Kollektivs) funktioniert dabei als sinnstiftende Selbst-Erzählung, die Realität und Wirklichkeit genauso beschreibt als auch fortschreibt. „Insofern handelt es sich bei der Narration nicht um einen Lebenslauf, den man – nicht allzu häufig – schreibt und fortschreibt, sondern um einen grundlegenden Modus der sozialen Konstruktion von Wirklichkeit“.⁶⁷ Theodore R. Sarbin stellt in diesem Kontext gleichermaßen fest,

that we live in a story-shaped world; that our lives are guided by a narratory principle, i.e., the readiness to organize our experience, to interpret our social actions, and even to enact our roles according to the requirements of narrative plots. [...]. When persons attempt to articulate their sense of identity, they call up the gist of remembered stories in which they were participants. The participation could be as protagonists, antagonists, or involved spectators.⁶⁸

Diese narrative Perspektive auf das Konstrukt der Identität entstammt dabei eigentlich der Psychologie, wurde aber schon bald unter anderem von Wolfgang Kraus als zentrales Element und Ausgangspunkt postmoderner Selbstdiskurse aufgegriffen und funktional angewandt. Für Kraus ist der Grad einer „wohlgeformte Narration“⁶⁹ ausschlaggebend für gesellschaftliche Veränderungen, die Individuen durchleben und anhand derer sie sich während ihrer Selbst(be)schreibung orientieren. Das Narrative ist demnach ein individueller Erfahrungs-ort, der sich durch Elemente wie die Stiftung von Kohärenz und Kontinuität auszeichnet. Nach Kraus ist es gerade in der Postmoderne zu einer Aufweichung dieser narrativen Marker gekommen, was zu einer immer instabiler werdenden Identitätsauffassung beigetragen hat. Nichtsdestotrotz ist und bleibt die Identitätsformation das Ergebnis sprachlicher Aushandlungen in Momenten zwischen Selbst- und Weltverhältnissen; Ich-Erzählungen haben dabei gerade die Fähigkeit im postmodernen Denken aufkeimende Spannungsverhältnisse zu verhandeln und gleichsam dichotome Kategorien wie Identität und Verschiedenheit, Einheit und Differenz sowie Kontinuität und Diskontinuität in sich zu vereinen.⁷⁰ Die veränderte postmoderne Perspektive auf das Konstrukt der Identität hat also nicht zur Folge, dass auf eine sinnstiftende, bedeutungsproduktive Selbsterzählung verzichtet werden müsste bzw. das Bestreben unter den immer pluralistischer werdenden Rahmenbedingungen stückweise aufgegeben werden muss - ganz im

⁶⁶ Vgl. Peter Zima, *Theorie des Subjekts. Subjektivität und Identität zwischen Moderne und Postmoderne*. Tübingen 2000.

⁶⁷ Wolfgang Kraus, *Das erzählte Selbst. Die narrative Konstruktion von Identität in der Spätmoderne*. Herbolzheim 2000. S. 4.

⁶⁸ Theodore R. Sarbin, „The Poetics of My Identities“. In: G. Yancy/S. Hadley (Hg.), *Narrative Identities. Psychologists Engaged in Self-Construction*. London 2005, S. 23.

⁶⁹ Kraus, *Das erzählte Selbst*, S. 14.

⁷⁰ Straub, *Identitätstheorie*, S. 173.

Gegenteil, sie hebt die Wichtigkeit dieses Prozesses sogar noch mehr hervor, als es bis dato geschehen wäre. Indem Konsistenz und Kohärenz der Dekonstruktion, Fragmentierung und Instabilität weichen, liegt das Augenmerk mehr denn je auf der Unabgeschlossenheit des dynamischen Prozesses, durch welchen sich Identität und Realität überhaupt erst formieren. Hier wird deutlich, dass durch die komplexe Subjektbeschreibung neue Bedeutungsreservoirs entstehen, die sich nach Kraus durch pluralistische Erzählwelten, einer Zelebration der Möglichkeiten und einem (selbst-)ironischen Gestus auszeichnen.⁷¹ Darüber hinaus ermöglicht diese neue, postmoderne Sichtweise eine stärkere Integration der Veräußerung eines multiplen Sprachrepertoires, das das ‚Außen‘ mehr als das ‚Innen‘ zur Projektionsfläche des Ichs erhebt.

So werden Leser/innen in ihren Interpretationen verwiesen auf die Sprache der Narration – weniger auf die Narration –, die ihre systemische Eigendynamik darum allererst als Stil entfalten kann. Sprache symbolisiert dergestalt sich selbst. Der Text wird zum Meta-Text. Der Referent ist die Referenz selbst. Wiederrum: Der eigentliche Protagonist des Textes ist das System der Zeichen – und, mehr noch, sind die Mechanismen der Zeicheninterpretation.⁷²

Dieser Wandel findet insbesondere im postmodernen, filmsemiotischen Diskurs Anwendung, da er den Umstand betont, dass die erzählten Lebensgeschichten poetologisch für die Dekonstruktion von Sinn und Bedeutung stehen. Wie und unter welchen Bedingungen das postmoderne Subjekt im Kino verhandelt und inszeniert wird, soll der nachfolgende Abschnitt klären.

4.4 Filmische Identitäts(de)konstruktionen

Es gilt also als signifikant, dass sich der Film vor allem in seiner medialen Verarbeitung als Ort der Identitätsgenese und einer Projektionsfläche des Ichs beschreiben lässt. Das Medium Film ist dabei als kultureller Speicher und somit als Spiegel von gesellschaftlichen Prozessen und Konzeptionen zu verstehen, was ihn dazu befähigt im nächsten Schritt etwas über die Zeichen unserer Zeit, gesellschaftliche und kulturelle Strukturen, die Beziehung zwischen Individuum und Kollektiv sowie die Orientierungspunkte, Schwierigkeiten und Voraussetzungen für die Identitätsgenese auszusagen. Der Film reagiert also auf das außerfilmisch Reale, mit dem Bestreben das ‚Postmoderne‘ erfahrbar zu machen. Die Offenheit und Uneindeutigkeit wird greifbar, wenn Filmidentitäten zerfallen, fragmentiert werden, sich doppeln oder im Filmverlauf gänzlich verschwinden. Eine Fokussierung solcher instabiler und uneindeutiger Identitäten kann dem postmodernen Kino gewiss attestiert werden, denken wir an Filme wie *LOST HIGHWAY* (David Lynch, USA/Frankreich 1997) oder *MEMENTO* (Christopher Nolan, USA 2000), in denen das Verhältnis zwischen Wirklichkeit und Identität nicht länger als gesichert und sinnstiftend inszeniert ist und die Einheit der Person radikal negiert wird. Die Hinwendung zur Thematik instabiler Identitäten wurde von zahlreichen

⁷¹ Kraus, *Identität als Narration*.

⁷² Schalk, *Umberto Eco zur Einführung*.

Filmwissenschaftlern im postmodernen Kino erkannt, eine klare Begründung dieser Tendenz lässt sich jedoch lediglich auf einer erweiterten Abstraktionsebene erkennen. Postmoderne Filme reflektieren in besonderem Maße Identitätskrisen in Zeiten des Umbruchs und finden dabei Metaphern für die Verhandlung gestörter oder zumindest problematisierter Identitäten und ihren Konstruktionsmechanismen – die Verkörperung findet also ihm wahrsten Sinne statt, wenn uns Identitäten im Konflikt mit der Unkontrollierbarkeit der Sinnfindung vorgeführt werden. Der Verlust ordnungsstiftender Paradigmen betrifft auch die dargestellte Filmwelt und zwingt ihre Protagonisten damit zur Auseinandersetzung mit ihrer eigenen instabilen Konstitution sowie dem Wegfall von filmisch konstruierten festen Werten. Wenn im Film – so wie es in den beiden ausgewählten Beispielen dieser Arbeit der Fall ist – Diskontinuitäten auftreten, wird auch der Raum der Darstellung in seiner Bedeutung auf der Ebene der Identität aufgespalten. Dabei steht im postmodernen Kino vor allem der Effekt dieses Verfahrens im Mittelpunkt: Der Rezipient ist dazu aufgefordert die beiden erzeugten Ebenen der Wahrnehmung miteinander zu kombinieren, damit der transitorische Charakter von filmischer Ich-Identität als Effekt inferentieller Sinnzuweisung erfahrbar wird.⁷³ Der postmoderne Film liefert keine eindeutigen Antworten mehr auf die Fragen: Wer bin ich und wer ist der, den der Film abzubilden versucht?. Die Rezeption solcher Filme wird zum kreativen Spiel der Bedeutungsinterpretation und des kreativen Patchworkings von Identität, an dem die Zuschauer mitwirken. Das heißt, dass der Betrachter eigenes (aber zum Inhalt passendes) Wissen mit in die Diegese transportiert, um Identitäten verstehen zu können. Bei Künstler- bzw. Musikerinszenierungen geschieht dies durch implizit gegebene oder vorausgesetztes Wissen über die zu inszenierende Person, was im weitesten Sinne als Star-Image bezeichnet werden kann. Diese Abstraktionsebene, welche eine Idee über eine Person beschreibt, lässt sich dabei als mehrdimensionales Medienphänomen betrachten. Personenentwürfe offenbaren in ihrem kulturell-semiotischen Kontexten gerade die postmodern-plurale Möglichkeit einer semantischen Grenztilgung, da sie bewusst oder unbewusst, offensiv oder versteckt, explizit oder implizit mit Vorstellungen über sich selbst spielen, um sich künstlerisch auszudrücken. Die Frage „Wer ist der Künstler wirklich?“ ist dabei lediglich über die Perspektivenverlagerung auf die Frage „Was bedeutet der Künstler als mediales Zeichen [?]“⁷⁴ zu beantworten. Deshalb gestaltet sich der Film als medialer Ort der Sinnvermittlung als besonders aufschlussreich, da dort die Semantiken des fiktionalen Films mit den realbezüglichen (vorgefertigten) Personensemantiken kollaborieren.

Dieses vorfilmisch konstruierte Sinnkonstrukt wird durch den Akt des Betrachtens und Analysierens um semiotische Filmzeichen ergänzt; damit verschmilzt der eigentliche Filminhalt mit inferentiell hinzugefügtem Wissen zu einem kultu-

⁷³ Vgl. André Steiner, *Identitätsdiffusion im Film. Beispiele diffuser Identität vom Stummfilm bis zur Postmoderne*. Vortrag vom 17. Januar 2014, gehalten auf dem 8. Medienwissenschaftlichen Kolloquium des Nordverbands in Bremen.

⁷⁴ Jan-Oliver Decker, *Madonna: Where's That Girl?. Starimage und Erotik im medialen Raum*. Kiel 2005, S. 16.

rellen Gedächtnis der dargestellten Person, welches sich wie der postmoderne Text gewebeartig permanent fortschreibt.⁷⁵ Der Film leistet damit seinen funktionalen Beitrag zur postmodernen Identitätsstiftung, da es keine festgelegten Referenz- und Rekonstruktionsgrenzen mehr gibt. Der Zuschauer muss dabei verschiedene Ebenen, die sogar ontologisch different sind, wie etwa die Welt innerhalb des Films mit der Welt außerhalb davon, in der er sich selbst befindet, in Austausch miteinander bringen.⁷⁶ Wenn postmoderne Filme also mit der Verunsicherung des Subjekts spielen, deren pluralistische Struktur betonen, so wird dies auch auf die außerfilmische Identitätsauffassung ihrer Betrachter übertragen. Das postmoderne Kino gestaltet sich somit selbstreflexiv in dreifachem Sinne – in dem Bewusstsein über sich und über seinen Betrachter sowie über sein Subjekt.

4.5 Künstlerische Identität: der Musikerfilm

Durch die bisherigen Ausführungen hat sich das Verständnis postmoderner Identitätsentwürfe auf die Perspektive der narrativen und damit kulturellen Identität im Film zugespitzt. Umso interessanter gestaltet sich die Untersuchung einer Filmidentität, die als Musiker auftritt und gleichermaßen außerfilmisch an einen konkreten Künstler (Bob Dylan) oder eines fiktional inszenierten Musikertyps (Llewyn Davis) angelehnt ist, oder diese indirekt abbilden soll. In biographischen medialen Repräsentationen⁷⁷ kann Identität dabei als eine innere (Sinn)Struktur, als ein generatives Erzeugungsprinzip verstanden werden,⁷⁸ welches Lebensereignisse sowie -erfahrungen gleichsam verarbeitet, gestaltet und immer wieder neu verhandelt. Identität formiert sich durch das Narrative, genauso wie sich gelebtes Leben durch den Akt des Erzählens konstituiert. Dabei spielt der erzählerische Rahmen eine besonders wichtige Rolle, so werden in lebensgeschichtlichen Erzählungen sogenannte „integrative Rahmen für verschiedene, realisierte und imaginierte Identitätsaspekte“ gebildet,⁷⁹ die „possible selves, ought selves, ideal selves, undesired selves, selves-with-particular-others“ hervorbringen und verarbeiten.⁸⁰ Im Musikerfilm gestaltet sich dieser Rahmen durch den intra- oder

⁷⁵ Ebd.

⁷⁶ Ebd.

⁷⁷ Aufgrund des begrenzten Umfangs der vorliegenden Masterthesis kann an dieser Stelle nicht näher auf die konkreten Genreeigenschaften von Biopics eingegangen werden. Es sollen jedoch funktionale Züge der filmischen „Lebenserzählung“ aufgezeigt werden, die bei den nachfolgenden Analysebeispielen zum Tragen kommen. Dies soll in aller Kürze geschehen, weshalb hier kein Anspruch auf Vollständigkeit erhoben werden kann.

⁷⁸ Peter Alheit, „Identität oder „Biographizität“? Beiträge der neueren sozial- und erziehungswissenschaftlichen Biographieforschung zu einem Konzept der Identitätsentwicklung“. In: Griese, Birgit (Hg.): *Subjekt – Identität – Person? Reflexionen zur Biographieforschung*. Wiesbaden 2010. S. 230.

⁷⁹ Straub, *Identitätstheorie*, S. 173.

⁸⁰ Dan P. McAdams, „The Case for Unity in the (Post)Modern Self. A Modest Proposal“. In: Richard D. Ashmore/Lee Jussim (Hgg.), *Self and Identity. Fundamental Issues*. Oxford 1997, S. 70.

extradiegetischen Einsatz von Musik und die außerfilmischen, musikalischen Zeichen, die Sinn transportieren und die Diegese bedeutungstiftend anreichern.

Der Musikerfilm fungiert also demnach als Auslagerungsort für Identitäts(de)konstruktionen, die in Disposition zur eigenen (musikalischen) Lebenswelt stehen und damit selbst zu einem Ort der Hinterfragung vom Konzept der Wesenseinheit wird. Der Wirkungszusammenhang zwischen der filmischen Narration und der künstlerischen Vorlage bildet dabei die Grundvoraussetzung für die Illusionsbildung der Filmrezeption, die Musik, Kunst und die vormedialen Annahmen über einen Künstler erfahrbar macht. Dabei geht es – vor allem weil wir es bei beiden Filmen mit keinen Biopics im eigentlichen Sinne zu tun haben werden – weniger um Faktizität, Glaubwürdigkeit und einer dokumentarischen Vermittlungsvereinbarung zwischen Filmemacher und Zuschauer. Die abweichende, künstlerische Interpretation der Lebensgeschichte steht im Gegensatz dazu im Vordergrund und bildet den eigentlichen Impuls für die postmoderne Kinovision.

Übertragen wir diesen filmischen Modus auf die Konstitution der Analysebeispiele, ist das Werk der Musiker, der (Sub-)Text ihrer Songs, nicht nur Sinnträger für die eigene Identität, sondern auch repräsentativ als die eigene Lebensgeschichte innerhalb eines kulturell-zeitlichen Rahmens zu lesen. Hier wird auch die Bedeutungskraft der Musik als Träger ideologischer Marker deutlich, denn zweifelsohne steht insbesondere die Folkmusik der frühen 60er Jahre gerade prototypisch für den Akt individueller Auflehnung und gesellschaftlicher Umbrüche: “[...] postmodernism has been defined as the ‘attitude’ of the 1960s counterculture, or, somewhat more restrictively, as the ‘new sensibility’ of the 1960s social and artistic avant-garde”.⁸¹ Gerade die thematische Auseinandersetzung mit dieser historisch-kulturellen Umbruchphase im Denken dient als Projektionsfläche für abstrahierte Leitgedanken, die ein postmodernes Weltbild und Kunstverständnis ausmachen. Die ausgewählten Beispiele sind dabei als biographische Metareflexionen des künstlerischen Ichs zu betrachten, denn ihnen ist ein poetologischer Charakter der Repräsentation zu attestieren. Die exemplarische Hervorhebung der Musikeridentität durch paradigmatische Elemente wie Dekonstruktion, Fragmentierung und Selbstreflexivität werden dadurch nicht nur metatextuell reproduziert, sondern interpretativ neu aufgearbeitet und mit Chiffren-artigen, ‚unfertigen‘ Zeichen versetzt, die es in den nachfolgenden Filmanalysen zu entschlüsseln gilt.

Dadurch wird der dargestellte Identitätsentwurf zu einer realbezüglich, kulturellen Interpretation der Person und lässt damit ein breiteres Spektrum an Rückschlüssen für das Denkparadigma der Postmoderne zu, als es ein fiktionaler Personenentwurf schaffen könnte. Zum anderen ist das Künstlerische – in diesem Fall das musikalische Werk der dargestellten Personen – der Schlüssel zur zeitbezüglichen Welt- und Wirklichkeitsauffassung und gleichermaßen maßgeblich für eine gelungene postmoderne Vision im Kino. Kunst, hier die Folkmusik, ist einerseits ein interpretationsfähiges Zeichensystem sowie gleichermaßen in ihren Grundfesten durch Mehrdeutigkeit und Pluralität gekennzeichnet, was durch die

⁸¹ Bertens, „*The Idea of the Postmodern*“, S. 5.

nachfolgenden Filmanalysen von I'M NOT THERE und INSIDE LEWYN DAVIS deutlich wird.

5. I'M NOT THERE

Kaum ein anderer Musiker des 20. Jahrhunderts hat sein Publikum so begeistert und verwirrt wie Bob Dylan. Als dieser den Nobelpreis für Literatur erhielt, sorgte er für einen weiteren seiner vielzähligen Skandale seiner Schaffensphase, indem er sich weder zur Preisverleihung äußerte, noch persönlich zu dieser erschien, um den Preis entgegenzunehmen. Journalisten, Filmkritiker und das Komitee des Nobelpreises versuchten sein Verhalten alsbald zu analysieren, bewerten und zu verstehen, erkennbar an den zahlreichen Artikeln mit den unterschiedlichsten Theorien über Dylans Arroganz, sein Genie oder sein Desinteresse. Dabei beweist Dylan dadurch ein weiteres Mal, dass er mit den Erwartungen seines Publikums zu brechen weiß, um das Verständnis seiner Kunst als etwas Nicht-Festschreibbares zu unterstreichen. Der Bruch und die Auflösung etablierter Ordnungen, die andere seiner Musik zuschreiben, ist damit als paradigmatisches Leitprinzip seines Schaffens zu deuten und machen ihn zum Vertreter einer durch und durch postmodernen Kunsterfahrung.

Dylan ist Poet, Rockstar, Rebell und Mythos zugleich, was Todd Haynes in seinem 2007 erschienen Film *I'M NOT THERE* auf die Leinwand zu bringen versuchte. Dabei ging der Regisseur von *VELVET GOLDMINE* (USA, 1998) und dem Melodramen-Remake *FAR FROM HEAVEN* (USA, 2002) einen bemerkenswert ungewöhnlichen Weg. Haynes fragmentiert das Leben Dylans in sechs Perspektiven, die scheinbar unzusammenhängend aneinander montiert werden und nennt dabei den Namen seines Protagonisten intradiegetisch nicht ein einziges Mal. Kein Bild gleicht dabei dem anderen; Haynes führt seine experimentelle Interpretation auch auf der Ebene der Filmästhetik fort: Auf Farbaufnahmen folgen Schwarz-Weiß-Bilder, auf Total- folgt Nahaufnahme. Durch den wiederkehrenden Wechsel der Erzählungen, die jede für sich einen Aspekt in Dylans Leben abbilden sollen, entsteht ein Kaleidoskop an Bildern – Imaginationen zwischen Fiktion und Wirklichkeit, die mit sämtlichen Konventionen brechen und gerade durch diese außergewöhnliche Interpretation zu einer authentischen, künstlerischen Hommage auf Bob Dylan werden. Auch wenn der Film Charaktere als Dylan-Reflektoren, wie sie unterschiedlicher nicht sein könnten, präsentiert, bekommt der Zuschauer einen phantastischen, fantasievollen und zuweilen verwirrenden Eindruck davon, wer die Person Bob Dylan ist, der abwesend und präsent zugleich ist. Schon in den opening credits heißt es: „Inspired by the music and many lives of Bob Dylan“ und diese metaphorische Ankündigung wird auch eingehalten, indem die Multiplizität Dylans Identität(en) und seine vielen künstlerischen Alter Ego im Fokus des Gezeigten stehen.

I'M NOT THERE bricht dabei auf mehreren Ebenen mit Konventionen des traditionellen Kinos, und fügt sich mit seiner eigenwilligen Darstellung in eine Reihe postmoderner Filme, die sich durch Abweichungsmomente sowie dem kreativen Spiel mit Zeichen und Bedeutung auszeichnen. Er verzichtet nicht nur auf eine einheitliche ästhetische Gestaltung und Chronologie innerhalb der Narration, sondern gestaltet auch den wichtigsten Teil eines Films um: das Subjekt selbst – den Künstler Bob Dylan. Im Folgenden soll die figurative Fragmentierung von

Identität und ihre abstrakt-semiotische Zusammenführung als künstlerisches Hauptmotiv der Bedeutungsgenese im Vordergrund der Analyse stehen. Vor allem der Zusammenhang zu Dylans Musik, seiner Biografie und ihrer sinnstiftenden Paradigmen klassifiziert I'M NOT THERE als einen Prototyp des postmodernen Bedeutungsspiels. Durch die Dekonstruktion von autoreferentiellen Personkonzeptionen, wie I'M NOT THERE sie vornimmt, wird eine erweiterte Deutungsdimension eröffnet, was dazu führt, dass ein überaus authentisches und vielschichtiges Porträt des Menschen Bob Dylan entsteht.

5.1 Abweichungsmomente des Erzählens

When you don't try to imitate reality, something even more real happens.

– Todd Haynes

In der postmodernen filmischen Narration „geht [es] weniger um die Offenlegung der Illusionsbildung oder um eine Reflexion über die prinzipielle Perspektivität der Weltwahrnehmung, mehr um eine spielerische Erweiterung der Erzählmittel und um überraschende Norm- und Erwartungsbrüche“.⁸² Dies geschieht in I'M NOT THERE durch eine nicht-lineare Short-Cuts-Erzählweise, in der fragmentarische Erzählsegmente alternierend aneinander montiert werden.⁸³ Die sechs Handlungsstränge der verschiedenen Figurationen, die uns der Film vorführt, werden scheinbar unzusammenhängend aneinander gereiht und ergeben zunächst kein kohärentes Ganzes. Die Auflösung von narrativer Chronologie und Struktur findet auch durch einen Wechsel der Erzählstimmen statt: einmal reflektiert der (jeweilige) Protagonist über sich selbst, an anderer Stelle werden voice-over-Kommentare eingeführt, die entweder von einer übergeordneten Erzählinstanz oder von einer der anderen Figuren stammen. Diese Vorgehensweise lässt dabei auf eine Verweigerung der Handlungseinheit schließen und impliziert damit auch eine Nicht-Darstellung von narrativer Entwicklung. Eine Frage, die sich an dieser Stelle geradezu aufdrängt: Wie kann der Film Kohärenz stiften, wenn eine diskontinuierliche Narration vorliegt?

Mittels der Multiperspektivität erzielt die Short-Cuts-Narration keineswegs ein beliebiges Nebeneinander lediglich fragmentierter und alternierend angeordneter Episoden. Im Gegenteil lenkt dieses Erzählkonstrukt nur die Aufmerksamkeit auf eine höhere Ebene, die sich aus der Syntagmatik der einzelnen Segmente ergibt, denn die Montage kann als Verfahren der Kombination autonomer paradigmatischer Einstellungen zusätzliche Bedeutungen generieren, indem z.B. kausale, assoziative, Kontinuitätszusammenhänge usw. zwischen den einzelnen Segmenten hergestellt werden.⁸⁴

⁸² Jens Eder, „Oberflächenrausch“, S. 23.

⁸³ Vgl. Martin Nies, „Short Cuts – Great Stories: Sinnvermittlung in filmischem Erzählen in der Literatur und literarischem Erzählen im Film“. In: Jan-Oliver Decker (Hg.), *Ars Semeiotica* 30.1-2.: *Erzählstile in Literatur und Film*. Tübingen 2007. S. 109-137.

⁸⁴ Ebd., S. 115.

Durch die scheinbar wahllose Aneinanderreihung von unzusammenhängenden Episoden entsteht nicht nur ein auf der Oberfläche sichtbares fragmentiertes Konstrukt, sondern auch eine daraus resultierende Relativität des Inhalts selbst.⁸⁵ Dadurch entsteht eine anspruchsvolle und ungewöhnliche Filmsprache, welche einen höheren Grad an Komplexität beinhaltet und dem Zuschauer Entschlüsselungsversuche erschwert. Der Sinn des Gezeigten ergibt sich also nicht mehr automatisch durch die linear sukzessive Erzählung und deren unmittelbaren Zusammenhang, sondern erst durch die Zusammenführung aller Elemente zu Ende des Films, die der Zuschauer eigenständig leisten muss. Durch die Fragmentierung der Narration entstehen Teilbedeutungen, die zusammengeführt und abstrahiert eine erweiterte Gesamtbedeutung bilden – dabei ist das Ganze mehr als die Summe seiner Teile.

5.2 Personenkonzept: Identitätsdekonstruktion und das Spiel mit Absenz und Präsenz

In *I'M NOT THERE* gibt es keine Einheit der Person ‚Bob Dylan‘, der Protagonist scheint kontinuierlich abwesend zu sein, so wie es der Filmtitel bereits ankündigt. Zudem wird im gesamten Film Dylan niemals beim Namen genannt, was die Frage aufwirft, wer (und wo) Bob Dylan eigentlich ist. Bereits in den ersten Filmsekunden etabliert der Film das zentrale Konzept der Suche nach dem Subjekt, indem er Fragen eröffnet, die grundlegende Leitdifferenzen und Konfliktpotenziale in Bezug auf Identitätskonzeptionen erahnen lassen. Der Zuschauer sieht einen in schwarz-weiß gefilmten Panoramashot einer Landschaft, durch die ein Motorrad fährt. In Überblenden werden nach und nach Wörter, ebenfalls in schwarz und weiß, eingefügt. Die erste Einblende, die wir dabei sehen, ist „I“, das ‚Ich‘, um das es im Film gehen soll. Direkt darauf folgt am rechten Bildrand eine weitere Einblende „he“ – er. Bereits diese Dichotomiebildung (ich vs. er), die der Film an dieser Stelle vornimmt, verdeutlicht den zentralen Konflikt, den er verhandelt: Wer bin ich? Wer ist er? Bin ich ein anderer als der, der er ist? Diese Opposition der eigenen Person, die einer fremden Wahrnehmung eines Subjekts gegenübersteht, steht im engen Zusammenhang zur beschriebenen Problematik der authentischen filmischen Darstellung eines biographischen Subjekts. Bereits an dieser Stelle soll sich der Zuschauer über die beiden Perspektiven klarwerden, die fortan im Zentrum des Filmes stehen werden. Außerdem verweist der Film an dieser Stelle auf seine eigene Gemachtheit und thematisiert den zentralen Konflikt der Narration: die ‚wahre‘ Identität gegenüber den Annahmen *über* ein Individuum. Im nächsten Bild wird aus dem „I“ ein „I'm“, eine Präsenzbekundung, in der das Subjekt seine eigene Identität anerkennt und weiter beschreibt. Die Attribute die dem „I'm“ gegenüberstehen sind „he“ und „her“ – als geschlechtsspezifische Bezeichnungen eines Subjekts. Auch diese Grenze wird im nächsten Bild aufgelöst, indem das Wort „not“ eingefügt wird und die zuvor angebotenen Optionen somit negiert werden. Die weiteren Einblendungen „not here“ und „I'm

⁸⁵ Jürgen Müller, *Filme der 90er*. Köln 2001. S. 11.

not there“ verweisen dann endgültig auf die Absenz des Subjekts. „Dylan’s haunting presence [...] is marked by absence, by the gaping hole that the film’s title has already produced and that eventually turns out to be its central motif“.⁸⁶ Weder hier noch dort ist der, den der Film (nicht) darzustellen vermag. Zwangsläufig entsteht seitens des Rezipienten die dringende Frage: Wenn nicht hier, wo ist er dann?

In der darauffolgenden Sequenz sehen wir einen toten Bob Dylan, aufgebart in einem Sarg. „There he lies, a devouring public can now share the remains of his sickness“⁸⁷ sagt dabei eine Erzählstimme aus dem Off. Die einleitend aufgeworfene Frage nach dem Subjekt wird radikal beantwortet, indem entgegen der faktischen Tatsache, dass Bob Dylan in Wahrheit noch lebt, der Tod des Protagonisten inszeniert und damit der Anspruch auf biographische Glaubwürdigkeit relativiert wird. Das filmische Künstler-Subjekt ist tot, ganz im foucaultschen Sinne vom Tod des Autors, womit sich zweifelsfrei abzeichnet, dass sich der Film intendiert eine postmoderne Perspektive auf das Subjekt vertritt.

Als nächstes macht uns die Erzählstimme mit dem Identitätskonzept des Films bekannt, indem sechs verschiedene Charaktere vorgestellt werden: „There he lay, poet, prophet, outlaw, fake, star of electricity“.⁸⁸ Begleitet werden die Worte mit jeweils einer Vollbild-Nahaufnahme der unterschiedlichen Figuren. Unterstützt wird diese fragmentierte Figuration durch unterschiedliche voice-over, Jude Quinns Stimme sagt „A poem is like a naked person“,⁸⁹ im nächsten Bild fügt die Erzählerstimme hinzu: „Even the ghost was more than one person“.⁹⁰ Erneut werden die sechs Charaktere nacheinander gezeigt, die Schnitte zwischen den Bildern werden dabei durch Schussgeräusche unterlegt. Arthur Rimbauds Stimme schließt die Szene mit den Worten: „But a song is something that walks by itself“.⁹¹ Diese einleitende Bildfolge zeigt deutlich, dass wir es mit Identitätsdekonstruktionen zu tun haben werden, die nicht übersehen werden können oder wollen. Die Einheit der Person wird dem ‚Ich‘ wortwörtlich abgesprochen. Der Wechsel zwischen Präsenz und Absenz erzielt einen gleichsam dynamischen als auch verwirrenden Effekt, der den Star als multipel konstituiert und instabil inszeniert.

Durch das Spiel mit dem Ich und seinen Zuschreibungen – also der Identitätskonstruktion und gleichzeitigen -dekonstruktion, entsteht ein wechselseitiger Verhandlungszyklus, der für diesen Film konstitutiv ist: Der Zuschauer wird in den Prozess der Fragmentierung und Sinnanreicherung mit inkorporiert und dadurch selbst zu einem Teil des (Neu-)Verhandlungsprozesses des Subjekts. I’M NOT THERE liefert also keine Antwort auf die zu Beginn exponierte Frage, sondern überlässt die Deutung dem Zuschauer und nutzt somit seine Imagination, das

⁸⁶ Susanne Hamscha, „The ghost of Bob Dylan: spectrality and performance in *I’m Not There*“. In: Eugen Banauch (Hg.), *Refractions of Bob Dylan. Cultural appropriations of an American icon*. Manchester 2015, S. 98-112.

⁸⁷ INT, 0:01.

⁸⁸ Ebd.

⁸⁹ Ebd.

⁹⁰ Ebd.

⁹¹ INT, 0:02.

kulturelle Wissen und die damit verbundenen Annahmen über seinen Protagonisten. Was sich hier durch die vorangegangenen Beispiele bereits andeutet, wird auch auf inhaltlicher Ebene des Films durch die Aufteilung des Gezeigten in sechs disjunkte Einheiten fortgeführt.

5.3 Fragmentierung des Subjekts *Bob Dylan*

Wie unter 4). beschrieben, geht die postmoderne Annahme von einer diskontinuierlichen, fragmentierten Identitätsstruktur aus, welche darauf schließen lässt, dass Identität nicht statisch, sondern dynamisch sowie wandelbar ist und als keine festgeschriebene Einheit, sondern als ein Konstrukt bestehend aus fragmentierten „Teilidentitäten“ zu verstehen ist. Heiner Keupps Begriff der *Patchwork Identities* verdeutlicht das Pluralitätspotenzial und die veränderten Konstitutionsbedingungen postmoderner Identität, was in *I'M NOT THERE* geradezu prototypisch Anwendung findet. Der Film präsentiert uns sechs Bob Dylans, die unterschiedlicher nicht sein könnten. Die Figuren weisen äußerlich keinerlei Gemeinsamkeiten auf: Mal ist Dylan ein schwarzer Junge, mal eine Frau, mal ein philosophierender Poet, mal ein Rockstar. Die gezeigten Episoden, in denen die Figuren auftreten, haben auch inhaltlich keine Schnittstelle, sie befinden sich „innerhalb eines unwägbaren Wirrwarrs ohne Fixpunkt, einer Verflechtung nicht zurückverfolgbarer Fäden“.⁹² Dadurch, dass der dargestellte Star als ein leerer Signifikant inszeniert wird, können die resultierenden Leerstellen mit einer unendlichen Vielzahl an Personas, Rollen und performativen Ausdrucksweisen aufgefüllt werden. Dies geschieht hier durch Verkörperungen von metaphorischen Lebensphasen, die Dylans Werdegang und damit sein *künstlerisches* Leben erzählen sollen:

Fake

Woody Guthries Musik prägte die Dylans wie kaum eine andere, weswegen es auch nicht überrascht, dass die filmische Figuration von Woody verkörpert durch Marcus Carl Franklin bereits nach den ersten einführenden Sequenzen gezeigt wird. Wir sehen einen elfjährigen schwarzen Jungen, der mit seinem Gitarrenkoffer, auf dem bezeichnender Weise „this machine kills fascists“ zu lesen ist,⁹³ wie ein Vagabund von Ort zu Ort auf Güterzügen trumpt und sich dabei als Guthrie ausgibt. Der filmische Woody hat sich dabei die Körperhaltung und Redeweise seines Idols mit ausgeklügelter Ernsthaftigkeit angeeignet und erzählt den Menschen, denen er auf seiner Reise begegnet, unglaubliche Geschichten von der Flucht aus dem Zirkus und den Freuden und Lasten seines Ruhmes. Die Absurdität seiner Wesenshaltung, die mehr einem alten Mann mit großen Lebenserfah-

⁹² Ekkehard Knörer, „I'm not there. Perlentaucher“. <http://www.filmzentrale.com/rezis/imnotthereek.htm>; Abruf am 20.03.2017.

⁹³ INT, 0:05.

rungen gleicht als einem Kind, deutet sich hier bereits an und wird im Filmverlauf zunehmend skurril inszeniert.

Die Zuverlässigkeit seiner Aussagen über die Erlebnisse und die erzählte Welt muss angezweifelt werden, weil wir als Zuschauer wissen, dass Woody nur die Rolle von Woody Guthrie spielt und somit einen Personenentwurf imitiert. Der filmische Woody zitiert aus dem suggestiven Repertoire der Folkmusik und wird somit zum entkoppelten Doppelzeichen intertextueller, referentieller, filmischer Vermittlung. Er musiziert mit den- und für diejenigen, die seinen phantastischen und abenteuerlichen Erzählungen Glauben schenken und flüchtet stets, wenn Gefahr besteht, dass seine tatsächliche Identität enthüllt werden könnte. Die glaubwürdige (musikalische) Imitation seines Vorbilds befähigt ihn zum Eintritt in geradezu oppositionelle Räume: Einmal findet er Obhut bei einer schwarzen Arbeiterfamilie, kurze Zeit später musiziert er im Kreise einer klassisch-weißen Mittelschicht-Familie. Seine Musik fungiert dabei als Bindeglied zwischen den Welten und verweist in diesem Zusammenhang auf die Allgemeingültigkeit seiner Texte. Dieser Handlungsstrang soll Dylans musikalische Bestrebungen in seiner Jugend darstellen, in der er – wie sein filmisch nachempfundenes Ich – aus Bewunderung und Faszination seinem Idol, der amerikanischen Folk-Ikone der Zeit der Great Depression, nacheiferte. Guthries Lieder über Armut und Unterdrückung (*Dust Bowl Ballads* - 1940) schärften Dylans frühes Bewusstsein über die Missstände in dem Land, in dem er aufwuchs und markierten dabei den Beginn seiner musikalischen Zuwendung zur Folkmusik. Spätestens nachdem Dylan Guthries Autobiographie *This Land Is Your Land* (1940) las, war er ihm endgültig verfallen und studierte eindringlich seine Songs. Er imitierte dabei dessen nasale, monotone Stimme und erfand sich selbst neu, indem er sich fortan Woody nannte und damit eine kopierte, fremde Identität annahm.

Der Film stellt diesen Zusammenhang zur außerfilmischen Realität auf zweifache Weise her: Einerseits zitiert er implizit den amerikanischen Mythos des Vagabunden-Daseins und referiert dabei auf die mit Folkmusik konnotierte Gesinnung der Rastlosigkeit, die Verbindung des Subjekts zu seiner Umwelt und dessen Verortung in selbiger. Andererseits verweist der Film durch die Inszenierung einer tatsächlichen Begebenheit auch explizit auf die außerfilmische Wirklichkeit. Die Sequenz, in der der filmische Fake-Woody den filmischen echten Guthrie im Krankenhaus besucht referiert auf ein tatsächliches Geschehnis,⁹⁴ das sich auch im Leben Bob Dylans so zugetragen hat.⁹⁵

Die Betitelung „Fake“ ist hierbei bezeichnend für die Bedeutungskonstitution der Filmfigur selbst: Es wird ein Junge auf der Suche nach seiner eigenen Identität inszeniert, der vorgibt, ein anderer zu sein. Als ihn schließlich seine Gastmutter fragt, warum er ihm Jahre 1959 nicht über die Probleme seiner Zeit singt und sich stattdessen auf einen längst vergangenen Mythos des Dust-Bowl-Vagabunden rückbesinnt, beginnt Woody zu zweifeln. Sie gibt ihm einen entscheidenden Ratschlag mit auf den Weg, indem sie sagt: „Leb in deiner Zeit mein

⁹⁴ INT, 0:38.

⁹⁵ Zu biographischen Eckdaten der Person Bob Dylan vgl. vor allem Klaus Theweleits *How does it feel. Das Bob-Dylan-Lesebuch*. 2011.

Junge, sing über deine Zeit“.⁹⁶ Woody lernt dadurch, dass es notwendig ist, sich in der Zeit zu positionieren, in der man lebt, mit all ihren Erwartungen und Vorstellungen, um sich schließlich weiterentwickeln zu können. Diese Lektion fungiert auch als Rückverweis zur Konstruierbarkeit des eigenen Ichs im Wechselspiel zum kulturell-zeitlichen Konsens, was unter 4.3 beschrieben wurde.

Genau wie Woody, gab sich auch Dylan als ein anderer aus – machte sich nicht nur seine Musik, sondern auch die Identität Woody Guthries zu eigen, weswegen er sich im Laufe seiner Karriere immer wieder mit öffentlicher Kritik auseinandersetzen musste. Der Film verhandelt diesen zentralen inneren Persönlichkeitskonflikt Dylans und stützt dabei den selbstreflexiven Eindruck auch über die filmische Ästhetisierung der Episode. Die Farbtönung der Bilder ist von braunen, grünen und gelben Nuancen geprägt, die einen Zusammenhang zwischen Subjekt und Natürlichkeit herstellen. Selbst-Reflexion und das Bewusstsein über die Suche nach eigener, wahrhaftiger Identität in seiner Jugend prägen das Spezifische des Handlungsstranges und lassen den filmischen Woody zwischen dem authentischen und mimetischen Ich hin und her wandern, um sich schließlich selbst zu finden. Woodys Personifikation kann dabei als ursprünglich, instinktive Identitätserfahrung gedeutet werden, die Dylan zu Beginn seines musikalischen Schaffens durchlebte und den Grundstein für seine Selbstfindung als Künstler legte.

Prophet

Einen weiteren Aspekt in Bob Dylans Leben bildet die Figuration des Jack Rollins (gespielt von Christian Bale), welcher Dylans künstlerischen Werdegang in den 60er Jahren, der Zeit, in der er Protestsongs schrieb und für seine Fans als Prophet galt, repräsentieren soll. Gezeigt werden die ersten Jahre nach Dylans musikalischem Durchbruch als Singer-Songwriter im New Yorker Greenwich Village, als Lieder wie *The Times They are a Changing* (1964) und *Blowing in the Wind* (1963) das Verständnis der amerikanischen Folkmusik revolutionierten. In der Zeit des *Civil Rights Movements* war es Dylan, der den Zeigefinger erhob und das Bewusstsein über Ungerechtigkeiten innerhalb der amerikanischen Gesellschaft mitprägte. Dylan wurde dadurch zur sozialen als auch moralischen Stimme einer ganzen Generation und rückte die politische Verantwortung der Bevölkerung in den Fokus seiner Lieder.

Auffällig ist hier, dass Jack Rollins Handlungsstrang mittels einer inszenierten Fake-Dokumentation erzählt wird, in der Künstler und Journalisten in Interviews über Rollins Karriere reflektieren. Die inszenierte Dokumentation blickt auf die legendäre Figur von Rollins zurück, welcher mit dem Erfolg und den damit verbundenen Erwartungen an ihn zu kämpfen hat. Der filmische Erzählmodus befindet sich hier also auf einer Metaebene, realisiert durch eine fiktionale Dokumentation im fiktionalen Film. Der Zuschauer erfährt nur mittelbar etwas über Rollins, indem ausschließlich Fotografien und Einspielfilme gezeigt werden, die wiederum von außerhalb beschrieben werden. Menschen, die mit Rollins zu-

⁹⁶ INT, 0:12.

sammengearbeitet haben, oder ihn kannten, beschreiben die Bedeutung seiner politischen Gesinnung und die damit verbundene moralische Verantwortung, die er als Protestsänger innehat. Jack Rollins selbst kommt zunächst nicht zu Wort und erkennt alsbald einen weiteren zentralen Problempunkt seines Schaffens, indem er in einem Interview feststellt: „All they want from me is finger-pointing songs. I only got ten fingers“.⁹⁷ Diese Aussage unterstreicht Rollins Identitätskonflikt, der darin besteht als Individuum in Einklang und mit Verantwortung mit der Außenwelt zu interagieren sowie zu harmonisieren. Die Rebellion gegen Ungerechtigkeiten und Gewalt in der Welt zeugen von dem starken Willen der artikulierten Auflehnung, die Menschen in Umbruchsphasen ihres Lebens erfahren und den Antriebsmotor für Kreativität darstellen können. Die inszenierte Dokumentation ist zudem als metaphorische Inszenierung medialen Ruhmes zu deuten. Indem der fiktionale Film eine fiktionale Dokumentation über eine fiktionale Personifikation eines realen Musikers vorführt, werden nicht nur metatextuelle Bezüge hergestellt, sondern die Referenzialität so weit vom Inhalt entrückt, dass dieses Mittel als selbstironisierendes Verfahren gedeutet werden muss.

Nach und nach wird Rollins von seinen eigenen Idealen desillusioniert und muss feststellen, dass sich die Welt allein durch Musik nicht ändern lässt. Seine Lieder können zwar gesellschaftliche Umwälzungen und Veränderungsprozesse reflektieren und thematisieren, diese aber nicht beeinflussen. Was uns der Film an dieser Stelle vorführt ist ein weiterer Konflikt in Dylans Persönlichkeit: die Grenze zwischen idealistischem Wunschtraum einer friedlichen Welt und der unbarmherzigen Realität, in der Krieg und Gewalt herrschen, kann von einem Menschen nicht durch die Veräußerung von Gedanken, sondern lediglich innerhalb des Subjekts selbst getilgt werden. Das Bewusstsein über diese Unüberwindbarkeit reflektiert der Film dabei durch die Verwendung des *scheinbar* dokumentarischen Erzählmodus, welcher einerseits Faktizität und Fiktion vermischt und andererseits dem Zuschauer über seine eigene Perspektive klar werden lässt. Die ideologischen Inhalte der Protestsongs von Jack Rollins liefern keine eindeutigen Antworten auf politische oder moralische Fragen seiner Zeit, sondern sind auf das Konzept einer allgemeingültigen Gedankenwelt (auch der des Zuschauers) übertragbar, die die Menschen damals als auch heute miteinander vereint. Der Mensch ist dabei als transzendentes Subjekt zu verstehen, das durch einen mentalen Verhandlungsprozess die Welt mitgestalten kann. Die Figur des Jack Rollins tut dies im weiteren Verlauf des Filmes, indem er sich einem Wandlungsprozess unterzieht und zum christlichen Glauben findet. Er wird zum Pastor einer pfingstlichen Kirchengemeinde in Stockton, Kalifornien und predigt nun die Lehren Jesu. Aus Jack Rollins wird Pastor John – Todd Haynes untermalt den Transformationsprozess seines Protagonisten auch durch eine veränderte Namensgebung.

Auch Dylan schloss sich in den späten 70er Jahren einer christlichen Kirchengemeinde an und erfand sich dadurch wiederum neu. Auch an dieser Stelle des Films wird die zentrale Thematik der Nicht-Festschreibbarkeit des Subjekts deut-

⁹⁷ INT, 0:41.

lich und zwingt den Betrachter erneut, vorgefasste Konzeptionen über Bob Dylan zu überdenken.

Poet

„*Ich ist ein anderer*“ (Arthur Rimbaud) – Die Figur, die der Film gleich zu Beginn als „Poet“ markiert, stellt eine interessante Schnittstelle der anderen fünf Personenentwürfe dar. Die Filmfigur nennt sich Arthur Rimbaud, nachgewiesener Weise Dylans Lieblingspoet,⁹⁸ und ist den Fragen eines unbekanntes Gegenübers in einer Art Verhör-Situation ausgesetzt. Rimbaud soll Auskünfte zur seiner Biographie sowie seinem Selbstverständnis als Künstler geben und damit sein musikalisches Schaffen rechtfertigen. Er tut dies auf höchst scharfsinnige, selbstironische und poetische Weise, beantwortet die Fragen implizit und nutzt dabei seinen absurden Humor als auch eine poetische, metaphorische Bildsprache.

Der filmische Rimbaud ist dabei zudem die einzige Figur, die weder mit anderen Figuren dramaturgisch interagiert, noch Handlung im eigentlichen Sinne vorantreibt. Gefilmt ist der Rimbaud-Handlungsstrang komplett in schwarz-weiß, als Einstellungsgröße wurde die Halbnaha gewählt, was einen Fokus auf Arthurs mimischen Ausdruck lenkt. Sein Blick ist dabei direkt in die Kamera gerichtet, was den textexternen Adressaten in die Diegese inkorporiert. Es entsteht also der Effekt einer direkten Verbindung zwischen dem Protagonisten und dem Rezipienten. Das Frage-Antwort-Spiel, das uns innerhalb der filmischen Welt vermittelt wird, ist also auch als wechselseitige Auseinandersetzung mit den im Film aufgeworfenen Fragen und den möglichen Antworten, die der Zuschauer durch seine Wahrnehmung generiert, gleichzusetzen.

Die Rimbaud-Sequenzen werden wiederkehrend zwischen die anderen fünf verbleibenden Handlungsstränge zwischengeschnitten, was seine Aussagen zu für den Film allgemeingültigen Leitgedanken macht. Seine poetische Stimme verknüpft dadurch die Narration miteinander; die verschiedenen Perspektiven werden miteinander verflochten und mit Sinn angereichert. Dies wird am deutlichsten, wenn Rimbaud seine „seven simple rules for life in hiding“ preisgibt:⁹⁹

1. Never trust a cop in a raincoat.
2. Beware of enthusiasm and of love – each is temporary and quick to sway.
3. When asked if you care about the world’s problems, look deep into the eyes of he who asks. He will not ask you again.
4. Never give your real name.
5. And if ever told to look at yourself, never look.

⁹⁸ Dylans Interesse an Arthur Rimbaud wurde bereits nach Erscheinen seines Albums *Another Side of Bob Dylan* (1964) deutlich, in dem sich von größeren sozialen Thematiken abkehrte und begann, über persönliche Erfahrungen und philosophische Weltdeutungen zu schreiben. Dabei nutzte er – genau wie Rimbaud – eine außergewöhnliche symbolische Lyrik, die zu einem seiner Wiedererkennungsmerkmale wurde.

⁹⁹ INT, 01:23 ff.

6. Never say or do anything the person standing in front of you cannot understand.
7. Never create anything. It will be misinterpreted. It will chain you and follow you for the rest of your life. And it will never change.

Diese Regeln beinhalten all die verhandelten Aspekte, die *I'M NOT THERE* thematisiert. Angefangen bei der musikalischen Bedeutungslosigkeit Dylans Lieder, über die Auseinandersetzung mit der Vergänglichkeit der Liebe, die musikalisch-künstlerische Verpflichtung gegenüber dem Weltgeschehen, der eigenen Wandelbarkeit und Nicht-Festschreibbarkeit, bis hin zur Unmöglichkeit der authentischen Deutung seiner Musik. An dieser Stelle werden die unterschiedlichen Blickwinkel, die der Film auf Dylans Leben richtet, zusammengeführt und in einen übergeordneten Kontext der Bedeutung Dylans Daseins versetzt. Rimbauds Stimme wird damit zum verknüpfenden Element der Bedeutungsvermittlung und kann als intradiegetische Repräsentation von Dylans Kunst gelesen werden. Rimbauds Aussagen folgen dabei der Rhetorik, durch die Dylan seine Einzigartigkeit, seinen Wiedererkennungswert und sein kreatives Kunstverständnis erlangte und können auf abstrakt-semiotischer Ebene auch als Manifestation des sprachlichen Bedeutungsspiels im Sinne Derridas gedeutet werden. Das Gesagte bedeutet nämlich auch hier nicht genau das, was es beschreibt, sondern verschiebt sich in ihrem Sinn soweit vom eigentlichen „präsentem“ Inhalt, dass sich die Frage nach Eindeutigkeit innerhalb des Sprachsystems erübrigt. Die Lyrik, die hier zum Vorschein kommt, beschreibt dabei eben jene Auffassung von aufgeweichter Sprachstruktur, Bedeutungsspiel und entgrenzter Kunst, sodass sie exemplarisch genau das vorführt, was in der poststrukturalistischen Theorienbildung beschrieben wurde.

Star of Electricity

Eine weitere Figuration, die *I'M NOT THERE* vorführt, ist der Schauspieler Robbie Clarke, verkörpert von Heath Ledger. Dieser spielt die Hauptrolle in der fiktiven Dokumentation *Grain of Sand*, einem Film über Jack Rollins, und wird durch diese Darbietung als Hollywoodrebell und Schauspielstar gefeiert. Wir sehen also den Schauspieler Heath Ledger, der einen Schauspieler spielt, der eine fiktionale Version einer realen Person spielt. Hier wird also nicht nur die Diegese miteinander verflochten, sondern eine Metabetrachtung etabliert, die die Pluralität und Vielschichtigkeit von filmischer Identität erneut thematisiert. Die Figuration von Robbie ist also – genau wie die übrigen Charaktere – als eine Interpretation einer Interpretation, und nicht als ein authentisches Abbild zu begreifen. Diese Doppelung der Bedeutungsebene wird vom Film auch explizit aufgegriffen. Nachdem Robbie von einem Freund gefragt wird, was auf der Welt überhaupt noch Bestand und gesicherte Bedeutung in sich trägt, antwortet er, dass die Welt kaputt sei und man nichts dagegen tun könne.¹⁰⁰ Das Einzige was demnach übrig bleibt

¹⁰⁰ INT, 1:22.

ist „sign language“.¹⁰¹ Sinnstiftung geschieht also durch mentale Repräsentationen, Zeichen, die wiederum auf andere Zeichen verweisen und nur mittelbar entschlüsselt werden können. Diese Aussage lässt sich wiederum prototypisch auf das Derridasche Sprachverständnis rückbinden, denn wenn sich Signifikat und Signifikant voneinander entkoppeln, so bleibt tatsächlich nur noch *Zeichensprache* als Manifestationsraum der postmodernen Sinnstiftung.

Weiterhin wird in diesem Handlungsstrang der Fokus auf eine persönliche und intime Ebene der Identitätskonstruktion gerückt. Die erzählte Liebesgeschichte zwischen Robbie und Claire, einer französischen Künstlerin, die er am Set von *Grain of Sand* kennenlernt, ist von Höhen und Tiefen geprägt. Zunächst wird ihr Kennenlernen durch lange Aufnahmen inszeniert, in denen die beiden gemeinsam mit dem Auto über das Land fahren¹⁰² oder intime Stunden in ihrem Apartment verbringen. Die Szenen erwecken den Eindruck von Wärme, Freiheit und Intimität¹⁰³, untermauert wird diese Impression auch mittels der Filmmusik (*I Want You – Blonde on Blonde* 1966). Auf diese harmonischen Sequenzen folgen dann im Filmverlauf mehr und mehr Szenen, die Claire und Robbie getrennt voneinander zeigen. Während Robbie die meiste Zeit unterwegs ist und Filme dreht, befindet sich Claire meist allein zu Hause. Die Entfremdung und schleichende Isolation beider Beziehungspartner voneinander führt zu einem immer komplizierter werdenden, gestörten Kommunikationsverhältnis zwischen Robbie und Claire. Die Telefonate zwischen den beiden werden immer kürzer, abgehakter oder werden direkt unterbrochen.

Robbie beginnt schließlich eine Affäre mit seiner Filmpartnerin und wird fortan als gänzlich abwesender Vater und Ehemann inszeniert. Auch Claire wird sich schließlich des Endes ihrer Ehe bewusst, als sie aufmerksam die Nachrichten im Fernsehen verfolgt, in denen vom Ende des Vietnamkrieges berichtet wird. Die zeitgeschichtliche Referenz zu diesem politisch bedeutsamen Ereignis wird zur Metapher für einen Krieg, der auch im Privaten stattgefunden hat. Die Liebe ist dem Mangel an Respekt und der Teilnahmslosigkeit gewichen; gezeigt wird gegen Ende ein egozentrischer Protagonist, der sich in seiner Welt als das Wichtigste sieht,¹⁰⁴ mit seinem eigenen medialen Image zu kämpfen hat und der, genau wie sein außerfilmisches Ich, nicht hier, sondern meist abwesend ist.

Ausgehend davon, dass der Film auch hier durch Zeichen primär auf andere Zeichen verweist, lässt sich kein direkter Zusammenhang zu Bob Dylans tatsächlicher Biographie und seinen Beziehungen zu Frauen herstellen. Die gezeigten Sequenzen vermitteln also nur mittelbar einen Eindruck von Dylans kontroversen Verhältnis zwischen Privatleben und Außenwirkung, mit dem er häufig zu kämp-

¹⁰¹ Ebd.

¹⁰² INT, 0:30.

¹⁰³ Todd Haynes verwendete für die Inszenierung des Robbie-Handlungsstranges die Ästhetik des Kinos der 60er Jahre, die von Regisseuren wie Jean-Luc Godard geprägt war. Godard thematisierte häufig das Verhältnis seiner männlichen Protagonisten zu Frauen und inszenierte dieses doppelkodiert: die Filmsprache erweckte den Eindruck von Romantik; an anderen Stellen wird dieser Modus gebrochen, wenn sich das Verhältnis des Liebespaares zueinander verändert und sich die männliche Figur der Verantwortung der Beziehung verweigert.

¹⁰⁴ INT, 0:28.

fen hatte. Das mediale Image repräsentiert dabei nicht die wahre, authentische Person, sondern kann dekonstruktiv wirken und den Menschen von sich selbst entfremden. Eine referenziell-analytische Perspektive, die für die Figuration von Robbie jedoch zuträglich ist, ist die persönliche Entfremdung, die mit Dylans Berühmtheit einherging und stark an Dylans Beziehung zu Suze Rotolo erinnert, die ebenfalls am plötzlichen Ruhm des Musikers zerbrach. Rotolo beschrieb das Ende der Beziehung später in ihren Memoiren: „Im August 1963 war ich aus der Wohnung in der West Fourth Street ausgezogen, weil ich mit all dem Druck, dem Tratsch, der Wahrheit und den Lügen, die das Zusammenleben mit Bob mit sich brachten, nicht länger klarkam“.¹⁰⁵ Auch die Gerüchte über Dylans mehr als freundschaftliche Beziehung zu Joan Baez trugen letztlich zum Scheitern der Liebe bei, worauf auch der Film durch Robbies Seitensprünge verweist. Der Handlungsstrang zeigt dabei die Veränderung Dylans auf privater Ebene, die sich neben seinem musikalischen Wandel vollzog und damit einen Schattenpunkt seiner Identitätsdarstellung bildet.

Rockstar

Eine weitere bemerkenswerteste Figuration, die uns Haynes vorführt, ist Jude Quinn, gespielt von Cate Blanchett.¹⁰⁶ Auffällig ist hier zunächst die optische Ähnlichkeit zwischen der Filmfigur und dem Referenzsubjekt Dylan, obwohl diese spezifische Rolle von einer Frau verkörpert wird. Die bereits angedeutete Grenzauflösung findet hier also auch auf der Ebene des Geschlechts statt: Cate Blanchett wird optisch zur ‚authentischsten‘ Figuration und eröffnet eine weitere Perspektive, die auf die Vielheit und nicht-Festschreibbarkeit Bob Dylans verweist.

Inhaltlich reflektiert der Jude Quinn-Handlungsstrang den auffälligsten musikalischen Wandel in Dylans Leben. Auf dem Newport Folk Festival im Jahr 1965 tauschte er ohne Vorankündigung seine Akustikgitarre mit einer E-Gitarre und versetzte damit sein Publikum in Rage. Haynes ersetzt im Film die Gitarre mit einem Maschinengewehr,¹⁰⁷ um die Einschlagskraft dieses Auftritts zu verdeutlichen und eine bildliche Metapher für Dylans radikalen Bruch mit an ihn gerichteten Erwartungen zu liefern. Wütende Buhrufe waren die Reaktion seines Publikums, weiter wurde er als Judas und Verräter der Folkmusik verschrien, auch von den Medien. Daraufhin formierte sich eine veränderte Haltung, die Dylan fortan einnahm, um dem Unverständnis und der harschen Ablehnung seines neuen musikalischen Experiments entgegenzutreten. Da sein musikalischer Bruch mit dem zu Erwartenden auf Entsetzen und Kritik stoß, begann er sich gegenüber der Öffentlichkeit neu zu positionieren, um mit den Missverständnissen und Fehl-

¹⁰⁵ Suze Rotolo, *Als sich die Zeiten zu ändern begannen. Erinnerungen an Greenwich Village in den Sechzigern*. Berlin 2010. S.263.

¹⁰⁶ Cate Blanchetts Darbietung in *I'M NOT THERE* fand in der weiten Öffentlichkeit am meisten Beachtung. Sie wurde neben zahlreichen anderen Preisen für den Academy Award als beste Nebendarstellerin nominiert und von Kritikern für ihre authentische Interpretation gelobt.

¹⁰⁷ INT, 0:43.

terpretationen seiner Lieder umzugehen. Dem Versuch der Presse, ihn zu etikettieren und zu vereinnahmen, entgegnet er im Spott und bitterem Zynismus. Dies wird besonders in der Szene deutlich, in der Quinn mit dem Journalisten „Mr. Jones“ abrechnet, der ihm Unaufrichtigkeit und Verantwortungslosigkeit gegenüber seinen Fans vorwirft indem er sagt: „You refuse feeling deeply about anything. It’s clear to anyone how entirely self-conscious you are, in everything you do. [...] I’m simply referring to standard emotions: pain, remorse, love“.¹⁰⁸ Daraufhin antwortet Quinn sarkastisch, er habe keine Ahnung von solchen Gefühlen. Der Versuch von Mr. Jones seinen Interviewpartner festzuschreiben wird von diesem verlacht, indem er sich weigert solch intime Selbstauskünfte preis zu geben und damit Zuschreibungen zur Bedeutung seiner Lieder vorzunehmen. Etwas so komplexes wie Gefühl, kann niemals in seiner Gänze dargestellt werden und muss es (in postmoderner Tradition) auch gar nicht. Hans Peter Rodenberger beschreibt diesen Aspekt wie folgt:

Die Widersprüche in seinem Verhalten, sein Insistieren auf unbedingter Subjektivität machen es schwer, Dylan festzulegen. Wo immer man ihn zu fassen meint, versucht er, sich dem analytischen Zugriff durch Ambiguität zu entziehen, die damit letztlich das einzige Kontinuum bleibt.¹⁰⁹

Haynes verhandelt hier ein existenzialistisches Motiv, das einerseits Dylans Streben nach Selbsterkenntnis und seiner Abkehr von Veräußerungs- und Rechtfertigungszwängen der Medien reflektiert, als auch auf das ideologische Bewusstsein dieser Zeit verweist. Die Begegnung mit Allen Ginsberg,¹¹⁰ einem der bedeutendsten Vertreter der Beat Generation, wird im Film „realisiert“, womit auf das entgrenzte Verständnis von Existenz, Wahrnehmung und Kunst referiert wird, das für das Selbstverständnis Dylans so ausgesprochen bezeichnend ist.¹¹¹ Am Ende des Films sagt Quinn über seine eigenen Lieder: „I think it’s meaninglessness is holy. [...] Everybody knows I’m not a folk singer“.¹¹² Lange blickt er daraufhin mit einem kaum wahrnehmbaren Lächeln direkt in die Kamera und lässt den Zuschauer sofort an dieser Aussage zweifeln. Quinn lässt die aufgeworfenen Fragen unbeantwortet und überlässt es dem Rezipienten, Deutungen vorzunehmen; der außerfilmische Adressat wird so zum aktiven Teil der Bedeutungsgene-
se.

„Outlaw“

¹⁰⁸ INT, 01:05.

¹⁰⁹ Hans-Peter Rodenberg, *Subversive Phantasie. Untersuchungen zur Lyrik der amerikanischen Gegenkultur 1960 – 1975*. München 1983.S. 210.

¹¹⁰ INT, 1:01.

¹¹¹ Auch diese filmische Referenz ist dabei nicht zufällig gewählt. Allen Ginsberg führte eine Freundschaft mit Dylan und beide pflegten vor allem Mitte der 70er Jahre einen regen künstlerischen Austausch miteinander.

¹¹² INT, 1:59.

Die sechste und damit den Film abschließende Figuration, die uns I'M NOT THERE vorführt ist Billy The Kid, gespielt von Richard Gere. Die Szenen zeigen einen rückgezogen lebenden, alternden Billy, der sich in den Wäldern versteckt hält und sein Leben in Einsamkeit mit seinem Hund Henry fristet. Wenig erfährt er aus dem nahegelegenen Ort Riddle,¹¹³ bis er eines Tages durch den Ausbruch seines Hundes gezwungen wird, in das Städtchen hinunter zu reiten. Was ihm dort begegnet, kann er selbst kaum fassen: Mitten durch das unberührte Land soll eine sechsspurige Autobahn gebaut werden. Durchgesetzt werden soll dieser irrsinnige und absurde Plan von seinem alten Widersacher, Pat Garrett.

Der Film referiert an dieser Stelle auf Sem Peckinpahs Western-Klassiker PAT GARRETT JAGT BILLY THE KID (Sam Peckinpah, USA 1973), in dem Dylan eine Nebenrolle spielte und für den Soundtrack verantwortlich war. In dieser Phase seines Lebens, lebte auch der reale Dylan zurückgezogen, da er kurze Zeit zuvor einen schweren Motorradunfall in Woodstock erlitt, in dessen Folge ihn Journalisten sogar für tot erklärten. Dylan wollte nach seinen exzessiven Jahren am körperlichen Abgrund ein unauffälliges und unbehelligtes Leben führen. Dies war auch die Zeit, in der die legendären *Basement Tapes* (1975) entstanden, die bald nach Erscheinen den Status eines Mythos erlangten, da es für Dylans Fans nicht ohne weiteres möglich war, ein Exemplar zu bekommen.

Der mythisierte filmische Handlungsstrang gipfelt in der surrealen Inszenierung Halloweens in Riddle, einer klassischen Western-Stadt. Die Stimme von Billy aus dem Off beschreibt: „No town ever loved Halloween like the town of Riddle. So who a fellow really was never really mattered. Not with what pretending had to offer. It was my kind of town“.¹¹⁴ Dort werden dem Zuschauer eine Reihe von absurden und surrealen Elementen vorgeführt. Die Bewohner sind seltsam verkleidet, im Hintergrund spaziert eine Giraffe durch das Bild¹¹⁵ und die Menschen versammeln sich maskiert zur Trauerfeier zum Tod eines jungen Mädchens. Billy The Kid ist sich über die Bedeutung dieser Zeichen unsicher und beginnt sich zu fragen: „So what's with all this doomsday hocus-pocus going on?“¹¹⁶ Er versteht die ihn umgebenden Zeichen nicht und weiß das Rätsel nicht zu entschlüsseln. Kein Puzzlestück scheint dabei zum anderen zu passen, womit sich Wahrheitserkenntnis als unmöglich auflösbarer Prozess gestaltet. Dies lässt sich nun auch paradigmatisch für die gesamte, filmische Wirklichkeitskonstitution konstatieren, denn auch der Zuschauer erkennt in dieser Darstellung keine Kohärenz, wenn sich die Zeitebenen sowie kulturelle Zeichen vermischen und zu einem Durcheinander aus imaginären Bildern werden, wobei genau dieser Effekt semantisch funktionalisiert ist. Eine geschlossene Wirklichkeits- und Realitätsauffassung wird auf diese Weise verworfen, ohne dass sinnstiftende Alternativen geboten würden.

¹¹³ Bereits die Namensgebung der Westernstadt impliziert, worum es in diesem Handlungsstrang gehen soll. Die Rätselhaftigkeit wird hier als konstitutiv inszeniert und muss bei der Betrachtung jeder Szene mitgedacht werden.

¹¹⁴ INT, 1:23 ff.

¹¹⁵ INT, 1:30.

¹¹⁶ INT, 1:24.

Die Verrätselung des Gezeigten wird zum Gedankenspiel, das den Betrachter der Szenerie erneut in den Verhandlungsprozess mit einbezieht und das Gefühl von Orientierungslosigkeit und imaginärer Verwirrung als Ausgangspunkte für das subjektive Erkennen von Wahrheit benutzt. Die Auflösung der Grenze zwischen Fiktion und Realität wird im Billy The Kid-Handlungsstrang auf die Spitze getrieben und verweist dabei durch Einblenden von faktischen Kriegsszenen¹¹⁷ auf ein gespaltenes Bewusstsein bezüglich des Vietnamkrieges innerhalb der amerikanischen Gesellschaft. Gewalt und Krieg verstärkten dieses Gefühl der Instabilität, was *I'M NOT THERE* schließlich in der Beerdigungssequenz reflektiert. Wenn die Band Calexico den Trauermarsch musikalisch begleitet, Dylans 1975 erschienenes Lied *Goin' To Acapulco* covert und neu interpretiert, offenbart sich in der Musik das Leid und der Schmerz der Menschen. Wenn der Frontsänger der Band schließlich singt: „I'm just the same as everybody else“¹¹⁸ entfaltet sich die Allgegenwärtigkeit und der universale Geltungsanspruch von menschlicher Emotion und lässt uns verstehen: egal wie viele Verwirrungen uns im Leben begegnen, wie viel wir auch nicht begreifen und deuten können: das Innen bleibt unentwirrbar und rätselhaft.

5.4 Filmmusik und Kohärenzstiftung

Während der Film eine Vielzahl an Figurationen anbietet und somit die Entität des „Ichs“ zu dekonstruieren vermag, bietet letztendlich lediglich das Werk Dylans selbst – seine Musik – Raum für Sinninterpretationen an. Sie ist es, welche das Gezeigte miteinander verknüpft, Kohärenz stiftet und die visuelle Ebene paraphrasiert. Die Filmmusik fungiert in diesem Zusammenhang als Zeichensystem, das als übergeordnetes Element Sinn und Kohärenz produziert. Die Genese von Bedeutung findet hierbei auf zwei Ebenen statt: Zum einen lässt sich durch die Zusammenführung der musikalischen Elemente eine filmische Gesamtbedeutung konstruieren, zum anderen kann Filmmusik auch auf der Mikroebene Teilaussagen über die dargestellte Welt treffen.

Ausgehend davon muss diese filmisch vermittelt und im nächsten Schritt als bedeutungstragend inszeniert werden. Auch diesen so zentralen Aspekt des Films interpretierte Todd Haynes auf unkonventionelle Art und Weise. Neben den intradiegetischen (on-screen) Sequenzen, in denen die unterschiedlichen Protagonisten selbst die Musik von Bob Dylan wiedergeben (beispielsweise der Auftritt von Jude Quinn auf dem Newport Folk & Jazz Festival),¹¹⁹ wird das Gezeigte wiederholt auch extradiegetisch (off-screen) mit Filmmusik unterlegt. Bemerkenswert ist hierbei, dass hier ein Wechsel zwischen Originalliedern von Bob Dylan und Coverversionen seiner Songs (vgl. o. Calexico – *Goin' To Acapulco*) vorgeführt wird. Das Werk Dylans ist dabei omnipräsent, aber auch unmittelbar zugleich und fungiert neben der Generierung eines sinnhaften Zusammenhangs

¹¹⁷ INT, 1:15.

¹¹⁸ INT, 1:31.

¹¹⁹ INT, 0:43.

zwischen Bild und Ton als Projektionsfläche für Bedeutungen, indem es weitere Interpretationsspielräume eröffnet und zum doppelcodierten Zeichen wird, das auf andere Zeichen verweist.

Erst ganz am Ende des Films bricht *I'M NOT THERE* in sukzessiver Ausblendung mit diesem Prinzip der Bedeutungsgenerierung, indem ein faktischer Live-Mitschnitt eines Konzerts des realen Bob Dylans gezeigt wird. Erst außerhalb der eigentlichen Handlung also, im Abspann, wird auf das Referenzobjekt Bob Dylan explizit verwiesen und auf einen Zusammenhang zwischen dargestellten zeichenhaften Repräsentationen und dem tatsächlichen Künstler aufmerksam gemacht. Erst retrospektiv kann mit diesem Wissen das Gezeigte entschlüsselt werden, indem die verschiedenen Aspekte seines Lebens, repräsentiert durch die beschriebenen Figurationen, in einen größeren Kontext gebracht werden, der sich durch die Filmmusik manifestiert.

5.5 Zeitenwende und kultureller Wandel – Wirklichkeitskonstitution

Neben der Dekonstruktion und Fragmentierung von Identität nimmt der Film auch eine Auflösung von Zeit und deren wirklichkeitsbezüglichen Kontexten vor. Alle gezeigten Handlungsstränge verweisen auf unterschiedliche Zeitbezüge und überlagern sich stellenweise sogar. Woodys Handlungsstrang spielt im Jahre 1959, Robbies Erzählung kann aufgrund von Referenzen auf das Ende des zwischen 1955 und 1975 stattfindenden Vietnamkrieges verortet werden und im Handlungsstrang von Billy The Kid werden gleich mehrere verschiedene Zeitebenen überlagert. Dort kollaboriert die mythische Darstellung eines typischen Westerstädtchens mit modernen Elementen wie dem Plan des Baus einer sechsspürigen Schnellstraße, welche sich mitten durch das umliegende Land ziehen soll. Die Postmoderne überholt also die Moderne, die Geschichte befindet sich an einem Wendepunkt, Umbrüche werden vollzogen und der Mensch muss lernen mit Veränderung umzugehen. Es wird also ein kultureller Wandel vorgeführt, der am Beispiel einer biographischen Person erzählt wird. Genau wie die Identität des Subjekts, werden historische Zeiten fragmentiert und in disjunkte Einheiten zerlegt.

Am Ende des Films heißt es, dass sich gestern, heute und morgen alle in einem Raum befänden und deshalb alles möglich sei.¹²⁰ Vergangenheits- oder Zukunftsbezüge spielen also bei der Genese von Bedeutung und Wahrheit keine übergeordnete Rolle mehr, Individuen existieren auch fernab der zeitlichen Referenzpunkte und erheben sich gerade durch die Aufhebung dieser über ihre eigene Geschichte. An dieser Stelle wird erneut deutlich, dass *I'M NOT THERE* auf eine akkurate Darstellung des zeitlichen Kontextes verzichtet, ja diesen sogar relativiert. Die Darstellung einer logisch-chronologischen Ereignisfolge in Bezug auf Subjekt und Zeit wären demnach ohnehin nicht dazu im Stande, das komplexe Verhältnis von filmischem Subjekt sowie außerfilmischem Betrachter zu Erfahrungen und Entscheidungsmöglichkeiten seiner Zeit darzustellen.

¹²⁰ INT, 2:01.

Whereupon the film exits the actual doings of history, and slips into its mythic world-out-of-time. This fantasy is rather the film's moment of truth—not just about the end of Dylan's power, but about a generation's politics. *We're Not There*: history goes on, but without us, who abandoned the possibilities of change. It's harder to imagine the end of Dylan than his endless renewal, but *I'M NOT THERE* manages to do both by finding a trapdoor in history itself.¹²¹

Erneut gelingt es Haynes, durch diese Verfahrensweise Bob Dylan ‚einzufangen‘ und seine kulturelle Relevanz, welche tatsächlich Generationen und damit Zeitebenen überspannt, auf die Leinwand zu bringen. Bob Dylans Schaffen prägte das Selbstverständnis der Menschen zu Beginn seiner musikalischen Karriere genauso wie das seiner Anhänger heute. Durch seine immer wiederkehrende Neuerfindung, in der er vom Folksänger zum Protestsänger zum elektrisierenden Popstar bis hin zum Mythos selbst avancierte, fungiert Dylan als Bindeglied zwischen den Zeiten. Der Drang nach Veränderung, das Bewusstsein über die Vielfalt seiner selbst und schließlich seine Verweigerung gegenüber denen, die ihn etikettieren oder als Menschen festschreiben wollten, generieren ein offenes Verhältnis Dylans zu zeitbezüglichen Referenzpunkten. *I'M NOT THERE* löst sein Subjekt aus dem historischen Kontext und überträgt diesen transzendentalen Effekt auch auf den Zuschauer. Dylans metaphorische Vertreter im Film generieren durch Verflechtung der ideologischen Leitgedanken ein Text-Gewebe, das ahistorisch den Mythos Dylans miteinschließt.

5.6 Fazit: *I'M NOT THERE*

Wie deutlich wurde, handelt es sich bei *I'M NOT THERE* als Künstler-Biopic um ein künstlerisch eigenständiges, hochgradig artifizielles Werk. In 135 Filmminuten überlagern sich dokumentierte Fakten, hartnäckige Gerüchte und imaginative Fiktion, während Zeitlinien auf einander treffen und kollabieren.¹²² Haynes verweigert sich einer linearen, narrativen Chronologie, indem er die Handlung in sechs disjunkte Einheiten zerlegt und erst auf einer abstrakteren Ebene wieder zusammenführt. Bob Dylan ist nicht da – aber dafür sechs andere Personenfragmente, die ihn verkörpern. Die Dekonstruktion und Fragmentierung der Identität Dylans bildet im postmodernen Kontext ein entgrenztes Verständnis seines Subjekts und verweist dabei auf die Nicht-Darstellbarkeit seiner Bedeutung.

¹²¹ Joshua Clover, "The End". In: *Film Quarterly* 61.3/2008. Jstor. <http://www.filmquarterly.org/2008/03/the-end/>; Abruf am 20.03.2017.

¹²² Vgl. David Kleingers, "Homestory für einen Hobo". In: *Spiegel Online*. 27.02.2008. <http://www.spiegel.de/kultur/kino/dylan-film-i-m-not-there-homestory-fuer-einen-hobo-a-538082.html>; Abruf am 20.03.2017.

Dylan would not be Dylan if he had not gone through this fragmentation of his audience since the beginning, and that was probably one of the reasons for his appeal. People typecast him as fake in 1963, booed him in 1965, rejected his faith in 1979, did not recognize his songs in 1991; and, in any of those moments, people were deeply enamored with those deconstructions.¹²³

Der Film erzählt zwischen den Bildern, in seiner Form offen und geschlossen zugleich, und findet den paradoxen Moment der Gegenwartswahrnehmung durch ein Wechselspiel zwischen Historie und universalere, von Zeit unabhängiger, Deutung der Welt. *I'M NOT THERE* ist ein (selbst-)reflektiertes Experiment, das sich in seinem permanenten Wandel der Darstellung entfaltet und den Künstler Bob Dylan als Mythos zu fassen weiß. „Here, the star is an empty signifier that can be filled in by an infinite variety of personas and performance styles“.¹²⁴ Die Frage nach dem Sinn der eigenen Existenz ist dabei als zentrales Motiv auszumachen und macht Dylan zu einer Projektionsfläche für den Zuschauer. Wo sich also eine herkömmliche Inhaltsangabe verbietet, bleibt das Festhalten prägnanter Begegnungen mit dem Geist Bob Dylans¹²⁵ (der Mehr ist, als ein Mensch es sein könnte). Durch die Subversion vom Mythos Bob Dylan, der sich in multipler Gestalt manifestiert, entsteht ein dekonstruktiver Film zwischen Realität und Fiktion, ein explosives Aufeinanderprallen von Vision und Realität,¹²⁶ das als gesichert geltende Annahmen verwirft und ideologische Konzepte neu verhandelt: „Dylan is never anything other than there, even when he isn't there“,¹²⁷ die Inkohärenz seiner Darstellung wird zum kohärentesten Topos für die filmische Identitätsdekonstruktion.

¹²³ Andrea Cossu, „*It ain't me Babe*“. *Bob Dylan and the Performance of Authenticity*. Boulder 2012, S. 171.

¹²⁴ Jesse Schlotterbeck, „*I'm Not There*“. In: Tom Brown (Hg.), *The Biopic in Contemporary Film Culture*. New York 2014, S. 235.

¹²⁵ Vgl. Kleingers, „Homestory“.

¹²⁶ Vgl. Ebd.

¹²⁷ Dennis Bingham, *Whose Lives Are They Anyway? The Biopic as Contemporary Film Genre*. New Brunswick 2010, S. 381.

6. INSIDE LLEWYN DAVIS

Joel und Ethan Coen gehören zu den bedeutendsten amerikanischen Regisseuren des gegenwärtigen Kinos und stehen als Filmemacher für künstlerische Originalität und herausragende Qualität. Mit Filmen wie *BARTON FINK* (USA, UK 1991), *FARGO* (USA, UK 1996), *THE BIG LEBOWSKI* (USA, UK 1998) oder *NO COUNTRY FOR OLD MEN* (USA 2007) etablierten sich die Brüder mit ihren ungewöhnlich erzählten und skurril inszenierten Filmwelten als Regisseure abseits des klassischen Hollywood-Mainstreams. Dabei wählen die Brüder in ihren Filmen ganz eigene, unverkennbare Bildwelten, befassen sich mit kuriosen Figuren und absurd-komischen Handlungssträngen, welche in unterschiedlichsten Genres wiederzufinden sind. Ihr filmisches Schaffen erzeugt dabei eine ganz eigene Bildsprache, die zu einer Coen-typischen Atmosphäre¹²⁸ beiträgt und ihre Zuschauer meist bis an die Grenze der Kuriosität und Skurrilität führt. Dabei greifen die Coens auf zumeist verwirrende und doppelbödige Strategien der filmischen Inszenierung zurück, die auf der Folie der ersten Betrachtung keine eindeutige Bedeutung erkennen lassen. Vielmehr kreieren sie irrwegartige Welten, in denen sich der Zuschauer zunächst zurechtfinden muss und somit mit mehr offenen als geklärten Fragen zurückgelassen wird. Dass die Filme der Coen Brothers qualitativ hochwertige Unterhaltung auf der Grundlage einer intellektuell anregenden Diskursvielfalt und kreativen Mehrfachkodierung bieten, hat ihnen einen stetig wachsenden Kultstatus verliehen.¹²⁹

Gerade durch die Fokussierung auf narrative und semiotische Uneindeutigkeit (vor allem sichtbar in der Darstellung der Figuren und ihrer jeweiligen Charakterentwicklung), lassen sich die Filme der Coen Brüder als postmoderne Phänomene deuten,¹³⁰ welche mit scheinbaren Symbolen und instabilen Bedeutungen spielen und diese exponiert verhandeln. Die verschiedenen Bedeutungsebenen, kulturellen Anspielungen und Referenzen werden dabei zu einer Projektionsfläche einer postmodernen Grenzerfahrung, die nicht nur Verunsicherung, sondern eben auch das Potenzial einer multiplen und integrativen Interpretation in sich trägt.

Der im Jahr 2013 erschienene Film *INSIDE LLEWYN DAVIS* reiht sich dabei in die Reihe der vieldeutigen und hochgradig interpretativen Coen Filme ein und zeigt einige Tage im Leben eines New Yorker Folk-Sängers. Dabei erzählen die Brüder die Geschichte ihres permanent scheiternden Protagonisten Llewyn Davis, wel-

¹²⁸ Josh Levine hat in seiner Monographie *The Coen Brothers. The Story of Two American Filmmakers* (2000) das spezifische und einzigartige „Coen Brothers Feeling“ beschrieben, dass die beiden Regisseure bei ihrem Kinopublikum auslösen. Demnach ist es die Kombination aus ironisch-komischen, schockierenden und manchmal morbiden Elementen, aber vor allem auch die Uneindeutigkeit von Bedeutung, die ihre Filme so unverwechselbar machen.

¹²⁹ Dominik Schmitt/Stephanie Blum (Hgg.), *Sorry, you just got Coened. Das postmoderne Kino der Coen Brothers. Saarbrücker Beiträge zur vergleichenden Literatur- und Kulturwissenschaft*. Würzburg 2015, S. 8.

¹³⁰ Obwohl zu postmodernen Aspekten in Filmen der Coen Brüder bereits seit den 90er Jahren Aufsätze und Filmrezensionen erschienen sind, steht eine umfassende wissenschaftliche Betrachtung dieser thematischen Perspektive noch aus.

cher ohne festen Wohnsitz von einem erfolglosen Auftritt zum nächsten stolpert und auch privat auf ganzer Linie versagt – ganz in Coen-typischer Manier. Das Setting und die popkulturellen Referenzen, die während der Handlung immer wieder zum Vorschein kommen, stützen zudem die Deutung des Films als eine postmoderne Assemblage der frühen Folkbewegung, ihrer Vertreter und schlussendlich auch des Mythos Bob Dylans, welcher sich implizit (und zu Ende des Films auch explizit) zwischen die Bilder schleicht und zum semiotischen Referenzpunkt für die Narration wird. Im Zentrum des Films steht jedoch Llewyns eigene Identitätssuche und -krise sowie die zahlreichen Sackgassen, in denen er sich im Laufe der Erzählung wiederfindet und ihn permanent zweifeln und scheitern lassen. Trotz seiner künstlerischen Integrität und seinem musikalischen Talent gelingt es dem Protagonisten nicht eine produktive und in sich geschlossene (künstlerische) Identität zu formieren. Vielmehr zwingen ihn die äußeren, kollektiven Einflüsse, die sich nicht mit seinem Authentizitätsbestreben vereinen lassen, in einem Hamsterrad des Scheiterns zu verharren. Bis zum Schluss (und darüber hinaus) warten wir auf einen Auflösungsmoment des Identitätskonflikts und eine Einigung der Person Llewyn Davis – vergeblich.¹³¹

6.1 Referenzialität und das kulturelle Zitat

Der Film beginnt mit der Einblende „The Gaslight Cafe, 1961“¹³² und lässt damit keinen Zweifel offen, in welchen kulturellen Kontext sich das Gezeigte einbetten lässt. Es ist die Zeit der frühen Folkmusik im pulsierenden New Yorker Greenwich Village, dort, wo Legenden wie Bob Dylan, Gil Robbins und etwas später auch Eric Clapton und Jimi Hendrix musizierten und den Weg für ihren künstlerischen Werdegang ebneten. Der Film spielt jedoch zu der Zeit *vor* dem großen Folk-Revival, in der junge Musiker mit festem Glauben und künstlerischer Überzeugung versuchten, auf den Bühnen in den kleinen Kellerbars im Village ihr Publikum zu begeistern und womöglich sogar einen Plattendeal an Land zu ziehen.

An dieser Stelle des Films sieht der Zuschauer jedoch einen weitgehend unbekanntem Folksänger, der schwermütig „hang me, oh hang me until I’m dead and gone“ singt;¹³³ der Zuschauer erkennt nicht ohne Weiteres, ob die Coen-Brüder das Leben eines außerfilmischen Künstlers erzählen wollen oder der Protagonist einen fiktionalen Charakter darstellt. Trotz der Unbestimmtheit darüber, wer der Mann auf der Bühne ist, erscheint uns das Gezeigte als bekannt und nahbar, die Gitarrenmusik, Llewyns Gesangsstimme, das Setting sowie die filmische Atmosphäre evozieren oft zitierte Konnotationen des Musikerfilms im Allgemeinen

¹³¹ An dieser Stelle sei darauf hinzuweisen, dass zum konkreten Filmbeispiel *INSIDE LLEWYN DAVIS* nur wenig wissenschaftliche Publikationen zu finden sind und sich auch hier eine zu schließende Lücke in der filmwissenschaftlichen Forschung offenbart. Die hier aufgeführten Zitationen stammen zumeist aus journalistischen Artikeln und Filmrezensionen; eine umfassende Betrachtung (wie sie die populäreren Filme der Coen-Brüder erlangten) steht bis dato noch aus und soll durch die vorliegende Arbeit mitunter angeregt werden.

¹³² *ILD*, 0:01.

¹³³ *Ebd.*

und der amerikanischen Folkszene der frühen 60er Jahre im Speziellen, die in unserem kulturellen Bewusstsein abgespeichert sind. Fast intuitiv verbinden wir mit den Bildern auf der Leinwand die Vorstellung und das Pathos eines Künstlers, über den wir etwas zu wissen *scheinen*. „Llewyn Davis seems less like a fictitious character than a hitherto-unknown historical figure“.¹³⁴ Dieser Effekt ist dabei nicht nur gelungen, sondern auch bewusst beabsichtigt, um die illusionsbildende und die assoziative Bedeutungsebene filmischer Vermittlung miteinander zu verbinden. Denn der Film strotzt an jeder Stelle, in fast jeder Einstellung, vor Referenzen zur außerfilmischen Realität und ihren musikalischen Vertretern und bietet dabei für eingefleischte Folk-Fans ein Referenz-geladenes und von versteckten Hinweisen und Augenzwinkern reiches Potpourri der New Yorker Folkszene in den 60er Jahren.

Der Film ist dabei lose von der Autobiografie „The Mayor of MacDougal Street“ des Folk-Musikers Dave Van Ronk inspiriert und diente auch auf ästhetischer Ebene als Inspirationsquelle für die Filmgestaltung. Zudem beinhaltet die Diegese zahlreiche Figuren, die auf tatsächlich existierende Musiker der Folkbewegung verweisen. Als Llewyn beispielsweise bei Bud Grossman vorspielt und ungnädig abgewiesen wird,¹³⁵ referieren die Coens auf den Besitzer des legendären Chicagoer *Gate of Horn* Folkmusikclubs Albert Grossman. Auch als dieser Llewyns Plattenoption ablehnt, ihm dafür aber die Mitwirkung in einem Trio anbietet, ahnt man, dass es sich hier um *Peter, Paul and Mary* handelt, welche nur ein Jahr später ihren großen Durchbruch feiern sollen. Van Ronk selbst veröffentlichte 1964 das Album *Inside Dave van Ronk*, worauf bereits der Titel des Films referiert, und kann als einer der einflussreichsten Figuren der Folk-Szene des Greenwich Village betrachtet werden. Seinen größten Erfolg verzeichnete van Ronk in der Zeit, bevor Dylan die Folkmusik revolutionierte und einem breiten Publikum zugänglich machte. Im Gegensatz zum nach wie vor gefeierten Dylan, ist Dave van Ronk heute weitestgehend in Vergessenheit geraten.

Gerade diese Kehrseite des musikalischen Schaffens, welche im starken Kontrast zu Dylans Erfolgsgeschichte steht, inspirierte die Coen-Brüder ihre Geschichte über den tragischen Helden Llewyn Davis zu erzählen.¹³⁶ Der Film wird durch die thematische Fokussierung auf einen in Vergessenheit geratenen Folkmusiker zu einem interessanten Filmbeispiel für die Analyse postmoderner, dekonstruktivistischer Identitätswürfe, vor allem in Vergleich zu Todd Haynes' *I'M NOT THERE*, da sich die filmische Bedeutung nicht durch eine glorifizierende Haltung heraus generiert, sondern durch die Darstellung der Kehrseite zu Dylans Erfolgsgeschichte formiert. Auch hier handelt es sich um eine Metafiktion, die mit biographischen und kulturellreferentiellen Mitteln spielt und diese für die Diegese funktionalisiert. Die Referenzen zur außerfilmischen Realität unterlegen dabei keinem Authentizitätsanspruch, sondern dienen der filmischen Bedeu-

¹³⁴ Richard Brody. „A Portrait of the Artist as a Young Folk Singer“. In: The New Yorker, 5. Dezember 2013. (=http://www.newyorker.com/culture/richard-brody/a-portrait-of-the-artist-as-a-young-folk-singer; Abruf am 20.03.2017)

¹³⁵ ILD, 1:10 ff.

¹³⁶ ILD, Making Of, 0:01 ff.

tungsvermittlung als Spiegelungsbeispiele und metaphorische Zitationen. Es geht also primär nicht darum, akkurat, realitätsgetreu und abbildend zu argumentieren; dem Film also ein mittelbares Verhältnis zur außerfilmischen Realität zu unterstellen. Was der Film stattdessen vornimmt, ist das Aufbrechen des genannten Verhältnisses, um Bedeutungen doppelbödig zu vermitteln. Der Film verwehrt sich dem biographischen Modus, indem er nicht Dave van Ronks *Lebensgeschichte*, sondern *sinngemäß* das tragische Scheitern seines nachhaltigen, musikalischen Erfolgs erzählt. Dabei geht es vor allem um die Darstellung eines bestimmten *Musikertypus*, welcher für der Folkmusik zugeschriebene Ideale steht und in einem historischen Umfeld zu verorten ist, welches als Nährboden für kulturell-gesellschaftliche Umwälzungen und Entgrenzungstendenzen des 20. Jahrhunderts im geschichtlichen Bewusstsein abgespeichert ist.¹³⁷ Die Szene der New Yorker Künstler-Bohème der 60er Jahre steht für eine Geisteshaltung einer ganzen Generation, die restriktive Gesellschaftsordnungen des Bürgertums überwinden und sich künstlerisch selbstverwirklichen wollte, wie die Künstlerin Suze Rotolo in ihren Memoiren beschreibt: „es war Greenwich Village, wo Leute wie ich hingingen – Leute die instinktiv spürten, dass sie dort, wo sie herkamen, nicht hingehörten“.¹³⁸ Diese Geisteshaltung steht im Mittelpunkt des filmischen Interesses, mehr als die konkrete Identität eines außerreferentiellen Musikers wie Dave van Ronk. Die Referenzialität zu kulturellem Wissen gestaltet sich hier zwar als funktionales Erzählmittel, welches das Gezeigte verständlicher und entschlüsselbar macht, sowie inhaltlich mit der musikalischen Ebene verbindet, jedoch argumentieren die Filmemacher ihre Bezüge zur außerfilmischen Wirklichkeit mittels eines humoristischen, ironisierenden Gestus.

Der Zitate-Reichtum verbunden mit einer bewusst herausgestellten Bricolage-Ästhetik wird zum Grundpfeiler zur Vermittlung eines extradiegetischen Kulturkontexts, welcher assoziativ mit Sinn angereichert wird, sobald die Filmhandlung beginnt mit diesem Kontext zu interagieren und diesen produktiv zu verhandeln. Der kulturelle Kontext fungiert dabei als Abgrenzungs- statt als Projektionsrahmen, denn *INSIDE LLEWYN DAVIS* ist die Geschichte eines Folkmusikers, der eben nicht Bob Dylan ist, auf ganzer Linie scheitert und sich Tag für Tag in New York durchschlägt, um nicht auf der Straße schlafen zu müssen.

6.2 Der filmische Distanzaufbau zwischen intradiegetischem Zuschauer und Protagonist

Bereits in den ersten Filmsekunden, dem *establishing shot*, wird sichtbar, welches Konzept von Llewyns (künstlerischer) Identität kreiert werden soll. Während wir zunächst lediglich Llewyn sehen, der etwa eine Minute lang, während seines Auftritts im Gaslight Café gezeigt wird, folgt im nächsten Bild der *reverse shot*, welcher das Publikum im Dunkeln sitzend zeigt. Schwermütig und gleichzeitig leidenschaftlich singt Llewyn das Lied „Hang Me“, während die Kamera in Nah-

¹³⁷ Schmitt und Blum, *Sorry, you just got Coened*, S. 217.

¹³⁸ Rotolo, *Als sich die Zeiten zu ändern begannen*, S. 16.

aufnahme sein Gesicht fokussiert und für den außerfilmischen Zuschauer eine gewisse Nähe zu Llewyn kreiert. Dieses Erzeugungsprinzip gilt jedoch nicht für den innerfilmischen Zuschauer. Hier will der Film bewusst Distanz schaffen, wie auch Director of Photography Bruno Delbonnel im Making Of Zusatzfeature des Films betont: „You know I wanted to always have the set to fall off in shadows, the actors are lit but the set vanished”.¹³⁹ Das Spiel mit Licht und Schatten funktiert hier also als bewusste filmische Inszenierung, die ein spezifisches Verhältnis zwischen den Akteuren innerhalb der dargestellten Welt kreieren soll. Die Kontrastierung innerhalb des Raumes bildet eine gedachte Grenze zwischen Musiker und Publikum und durch diese frühzeitige Markierung wird diese Grenzziehung zu einem zentralen Leitprinzip für die filmische Bedeutungskonstitution, denn „performance is never a one-way flow of communication from the artist to the audience. It requires reciprocity and, most of all, the interaction that makes distance as close as it can be.” It is through performance (and through reaction to that performance) that an audience comes to experience the feeling of appropriation of an artist, a kind of fusion between two otherwise separate worlds.¹⁴⁰

Indem die Mise-en-scène den filmischen Raum hier nicht nur aufteilt, sondern auch auf der Ebene der Figuren eine abstrakte Grenze errichtet und die separaten Welten als distinkt setzt, wird die Überwindung dieser Demarkationslinie für Llewyn zur hauptsächlichen Problematik seines Daseins als Künstler, aber auch als Mensch. Dies zeigt sich in erster Linie auf der Ebene seiner persönlichen Kontakte. Llewyn ist aufgrund seiner musikalischen Misserfolge permanent in Geldnot und gezwungen, in den Wohnungen seiner Freunde, Bekannten oder Musikkollegen zu nächtigen. Während ihm der Columbia Professor Mitch Gorfein und seine Frau Lillian bedingungslos diesen Freundschaftsdienst erweisen (obwohl sich Llewyn hier sichtlich unwohl fühlt), ist er bei Jim Berkley (Justin Timberlake) und seiner Frau Jean (Carey Mulligan) nur bedingt willkommen. Jean ist schwanger und wir erfahren alsbald, dass entweder Jim oder Llewyn der Vater sein könnte. Darüber hinaus hat ein anderer, der Newcomer Troy Nelson, seinen Schlafplatz auf der Couch eingenommen – Llewyn muss deshalb auf dem Boden schlafen.¹⁴¹ Llewyn bewegt sich zwar innerhalb der (Wohn-)Räume seiner Bekannten, ist gleichzeitig jedoch als fremder Eindringling inszeniert, der Disharmonie stiftet und sich weder integrieren kann noch will. Als Störenfried und ungewollter Dauergast inszeniert, erkennt der Zuschauer sofort, dass Llewyns Krise hauptsächlich darin besteht, dass dieser keinen Platz innerhalb der dargestellten Welt zu finden scheint und sich innerhalb der semantischen Raumorganisation nur sehr begrenzt integrieren lässt.¹⁴²

¹³⁹ ILD, Making Of, 0:37

¹⁴⁰ Cossu, „It Ain't Me Babe“, Introduction xvii.

¹⁴¹ ILD, 0:13

¹⁴² Llewyn wird während des Filmverlaufs zumeist an Orten gezeigt, die durch einen Transitcharakter gekennzeichnet sind. Orten unter freiem Himmel, Cafés, Parkbänke, Straßen haftet etwas Nicht-Dauerhaftes und Vorläufiges an, was für den Protagonisten bedeutet, dass es innerhalb seiner Handlungsräume keinen gesicherten Rahmen gibt, welcher ein stabiles Identitätsgefühl garantieren und seine Person vor der permanenten Gefahr des (Identitäts-)Verlusts bewahren könnte.

Auch wenn Musikmanager Bud Grossman, von dem sich Llewyn einen Plattendeal verspricht, später im Film bedauert, dass er Llewyn nicht unter Vertrag nehmen wird, weil er keine Verbindung mit anderen Menschen aufbauen kann, wird die Diskrepanz zwischen Llewyn und seinem Publikum erneut thematisiert. Wenn Llewyn von Bud Grossman aufgefordert wird: „Play something from [l/i]nside Llewyn Davis“,¹⁴³ wird Llewyns unzugängliches Verhältnis zu seiner Hörschaft überdeutlich. Ob der Musiker nun einen Titel seines *Werks* „Inside Llewyn Davis“ spielen, oder einen Song aus seinem persönlichen *Innersten* zum Besten geben soll, wird nicht aufgelöst und die Interpretation der Aussage bleibt letztlich nur dem Zuschauer überlassen. Llewyn entscheidet sich ohne lange zu überlegen für erstere Variante und scheitert damit kläglich. Nach Llewyns Vorspielen entgegnet ihm Grossman nüchtern: „Look, I don’t see a lot of money here. You’re ok. You’re not green. [...] Troy Nelson is a good kid, he connects with people“.¹⁴⁴ Obwohl Grossman Llewyns Darbietung als „ok“ bezeichnet, stuft Grossman sein Gesangstalent unter ökonomischen Gesichtspunkten als nicht verwertbar ein, da Llewyn sich zwar in seiner Integrität als Künstler treu bleibt, sie sich aber nicht an ein breites Publikum verkaufen lässt. „He has the soul of an artist but not the ability to express it“.¹⁴⁵ Die Nähe zwischen Künstler und Publikum wird hier als etwas Nicht-Greifbares gesetzt, was weder der Protagonist noch der außerfilmische Zuschauer zu verstehen vermag.

Seinen Höhepunkt findet die filmische Strategie des Distanzaufbaus zwischen Künstler und Zuhörer in der Szene, in der Llewyn seinen Vater im Seniorenheim besucht.¹⁴⁶ Der offenbar demente Vater reagiert mit keinem Wort und keiner Regung auf die Präsenz seines Sohnes und sitzt wie versteinert in seinem Schaukelstuhl.¹⁴⁷ Nachdem Llewyn feststellt, dass ein Gespräch zwischen den beiden unmöglich ist, packt er seine Gitarre aus dem Koffer und beginnt seinem Vater ein Lied vorzuspielen, in der Hoffnung, dass die Musik in irgendeiner Weise eine Reaktion bei seinem Gegenüber auslöst. Während Llewyn singt, sitzt sein Vater weiterhin regungslos da und beginnt inmitten des Liedes auch den Blick von seinem Sohn abzuwenden und aus dem Fenster zu schauen.¹⁴⁸ Dann schließt der Vater seine Augen und gerade in dem Moment, indem wir denken, dass Llewyns Musik nun doch zu seinem Vater vordringen konnte und ihn wahrhaftig berührt, passiert das Absurd-Komische: Der Vater macht sich, nachdem Llewyn die letzten Töne mit Inbrunst auf seiner Gitarre gespielt hat, in die Hose.¹⁴⁹

In allen drei Fällen scheitert Llewyn daran, eine Verbindung zum intendierten Publikum aufzubauen und findet dadurch weder Anerkennung noch künstlerischer Sinnstiftung innerhalb der dargestellten Welt und ihren Charakteren. Die Tragik, die sich hinter diesem Versagen verbirgt, bekommt der Kinozuschauer im Gegensatz dazu deutlich zu spüren. „The performances in *Inside Llewyn Davis*,

¹⁴³ ILD, 1:07.

¹⁴⁴ ILD, 1:10.

¹⁴⁵ Brody, „A Portrait of the Artist as a Young Folk Singer“.

¹⁴⁶ ILD, 1:17.

¹⁴⁷ Ebd.

¹⁴⁸ ILD, (1:19)

¹⁴⁹ ILD, (1:20)

which fail to connect with the intended audience, certainly connect with the cinematic audience“.¹⁵⁰ Genau wie Llewyn, können wir als Kinozuschauer nicht festmachen, warum der musikalische Erfolg ausbleibt und was Davis konkret „fehlt“, um anerkannt zu werden. Gegenteilig schafft *Inside Llewyn Davis* seinen Protagonisten als Sympathieträger zu inszenieren, der wie ein Unglücksmagnet von einer Lebenskatastrophe zur nächsten wankt. Die Überwindung der Grenze zwischen außerfilmischen Zuschauer und innerfilmischen Protagonisten geschieht jedoch durch die kreative Anreicherung der filmischen Vision durch das Kinopublikum und wird somit diegetisch nicht vorgegeben. „Spectators are never quite inside *INSIDE LLEWYN DAVIS*. The film offers no inside except that which spectators gain through their own imaginative efforts“.¹⁵¹

6.3 Authentizität und künstlerische Integrität

Die filmisch etablierte Grenze zwischen Künstler und Publikum wird auf abstrakt-semiotischer Ebene durch den inneren Konflikt Llewyns zwischen dem Wunsch nach Erfolg und dem Streben nach künstlerischer Authentizität und Integrität verwirklicht. Dieser innere Identitätskonflikt ist zwar als Grund für sein „Versagen“ auszumachen, jedoch ist es gerade die Nicht-Vereinbarkeit dieser beiden Impulse, welche die filmische Handlung und damit auch Llewyns künstlerische Identitätssuche katalysatorisch vorantreibt.

Anfang der 60er Jahre lebten im New Yorker Greenwich Village zahlreiche Folkmusiker in sehr prekären Verhältnissen. Nicht immer konnten die Musiker von ihren Auftritten und Plattenverkäufen leben und die Folkmusik gestaltete sich für viele als brotlose Kunst, durch welche nur wenige tatsächlich erfolgreich werden konnten. Was in der Folkszene jedoch seit jeher eine zentrale Rolle spielt, ist dabei die Vorstellung von Authentizität und künstlerischer Integrität. Ethan Coen hat diese thematische Zuwendung in einem Interview mit Catherine Shoard näher beschrieben:

Such eager devotion to authenticity [...] was a mark of that specific scene and the seriousness and piousness that went with it. [...] It's kind of a hallmark of the period – against convention, not wanting to sell out, not wanting to be bourgeois.¹⁵²

Die Kunst der Folkmusik basiert demnach auf einer Rückbesinnung auf Ideale, die sich gegen restriktive bürgerliche Normen richten und authentische Impulsgeber

¹⁵⁰ Allen H. Redmon, *Constructing the Coens. From Blood Simple to Inside Llewyn Davis*. London 2015. S. 153.

¹⁵¹ Ebd. S. 149.

¹⁵² Catherine Shoard. „The Coen Brothers on *Loser*, Likability and *Inside Llewyn Davis*“. In: *The Guardian online* (=https://www.theguardian.com/film/2014/jan/16/coen-brothers-inside-llewyn-davis-interview; Abruf am 20.03.2017).

für die zu vermittelnde Musik bilden.¹⁵³ Spätestens während des Folk-Revivals war jedoch ein Streit um die Authentizitätsfrage entfacht, denn:

The folk revival of the 20th century was all about trying to get back to the authenticity of folk, and as is always the case with movements designed to rediscover purity, it came from an inauthentic place [...]. The world of *Llewyn Davis* reflects this; well-fed, well-dressed white kids who never worked a day in their lives stand on a stage in a bohemian coffee shop singing ancient songs about experiences they'll never have.¹⁵⁴

Dem Wiederaufleben der Folkbewegung ist damit ein paradigmatischer Widerspruch inhärent, der auf der Folie des Charakters Llewyn Davis zum Tragen kommt und sich wie ein roter Faden durch die Diegese zieht. Diese Problematik zeigt sich in erster Line durch Llewyns Abgrenzungsversuche gegenüber seinen Musikerkollegen und Freunden. Wenn er zusammen mit Jean und Jim im Gaslight Café den Musiker Troy Nelson bei seinem Auftritt sieht und Jim diesen als „wonderful performer“ bezeichnet, entgegnet ihm Llewyn mit verschränkten Armen und verächtlichem Unterton: „Really, does he have a higher function?“¹⁵⁵ Troy fehle es laut Llewyn also an höheren Idealen, die für ihn in dessen Musik nicht sichtbar werden, die er aber als Folkmusiker als unentbehrlichen Teil seiner Kunst wahrnimmt. Die Rolle der Folkmusik für Llewyns Sinn- und Identitätsstiftung wird auch an späterer Stelle im Film deutlich, wenn er seine Schwester, die ein eher bürgerliches Leben führt, besucht. Auf ihre Frage hin, was Llewyn aus seinem Leben machen will und ob er nicht doch wieder der Handelsmarine beitreten möchte, entgegnet er ihr mit Unverständnis: „What [do you want me to do]? Quit? March the Marine again? Just exist?“¹⁵⁶ Sein musikalisches Schaffen gestaltet sich für Llewyn demnach nicht nur als Profession, der er nachgehen möchte, um ein gutes Leben zu führen, sie ist für ihn das wesentliche sinnstiftende Element seines Daseins. Ohne sie würde er seine Identität als leere Hülse des simplen *Existierens* verstehen, jedoch ohne das wesentliche *Lebenswerte*, das er innerhalb der Musik zu finden versucht.

Ein weiteres Beispiel für Llewyns innere Zerrissenheit zwischen Authentizität und dem Streben nach Anerkennung zeigt sich in der Freundschaft zu Mitch und Lilian Grofein. Das Paar lebt ein bürgerliches, gesittetes Leben auf der New Yorker Upper Eastside und erfreut sich an verschiedensten Richtungen zeitgenössischer Kunst. Neben afrikanischen Masken bis hin zu indigener Kunst lassen sich zahlreiche kulturelle Artefakte in ihrer Wohnung finden, die auch bei näherer

¹⁵³ Vgl. Dominik Schmitt, „The Man who wasn't Bob Dylan“ – Spiegelungs- und Abgrenzungstechniken in *Inside Llewyn Davis*. In: Derselbe/Stephanie Blum (Hgg.), „*Sorry, you just got Coened*“. *Das postmoderne Kino der Coen Brothers*. Würzburg 2015, S. 218.

¹⁵⁴ Devin Faraci. „INSIDE LLEWYN DAVIS And The Question Of Authenticity“. In: *Birth. Movies. Death* (=http://birthmoviesdeath.com/2013/12/31/inside-llewyn-davis-and-the-question-of-authenticity; Abruf am 20.03.2017).

¹⁵⁵ ILD, 0:15

¹⁵⁶ ILD, 0:27

Betrachtung kein kohärentes Ganzes ergeben, sondern wie ein collagenartiger Flickenteppich von Kunstobjekten wirkt. Wenn Llewyn zu Besuch bei dem Ehepaar ist, wirkt auch er wie ein Teil dieser Kunstcollage und wird damit als Kunstfigur wahrgenommen, die wie ein weiteres Objekt das exotische Kulturpotpourri der Gorfeins anreichert. Spätestens wenn es zum lautstarken Streit während eines Abendessens kommt, wird dieses asymmetrische Verhältnis zwischen Llewyn und seinen Gönnern deutlich. Nach zahlreichen Überredungsversuchen seitens der Gorfeins, greift Llewyn schließlich zur Gitarre, um ein Lied zu spielen, das er einst zusammen mit seinem Duettpartner geschrieben hatte. Während Llewyn anfängt zu singen, beginnt alsbald auch die Gastgeberin Llewyn mit ihrem Gesang zu begleiten¹⁵⁷, worauf Llewyn sein Lied abbricht und sagt: „You know what? This is bullshit![...] I do this for a living, it’s not a fucking parlor game.“¹⁵⁸ Verletzt aufgrund der schmerzhaften Erinnerung an seinen Freund, fühlt sich Llewyn in der Situation weder wohl noch ernstgenommen, wenn Lilian Mikes musikalischen Part übernimmt und damit die Grenze zu „seinem“ Raum der Musik überschreitet. Aufgebracht versucht Llewyn dann seinen emotionalen Ausbruch zu rechtfertigen, indem er sagt: „I don’t ask you over for dinner and then suggest you give us a lecture on the peoples of Meso-America or whatever your pre-Columbian shit is. This is my job!“¹⁵⁹ Hier wird erneut deutlich, dass nicht nur innerhalb der dargestellten Welt eine Diskrepanz zwischen authentischer Kunst und gesellschaftlicher Anerkennung herrscht, sondern dass diese zur wesentlichen Selbstdefinition des Protagonisten beiträgt. Die Möglichkeit der Abgrenzung zur vermeintlichen *Kunstinszenierung* ist für Llewyn sinnstiftend und hindernd zugleich, denn nur der außerfilmische Zuschauer erkennt, dass es der dargestellten Welt in ihrer Norm- und Wertevermittlung mehr an Authentizität und Integrität mangelt, als Llewyns musikalischer Kunst.

6.4 „Llewyn is the cat“: Zeichenhaftigkeit und Deutungszuweisung

Wenn nach Wesensmerkmalen des Protagonisten in *INSIDE LLEWYN DAVIS* gesucht wird, um seine Identität als Künstler zu beschreiben, so tritt eine Referenz immer wieder symbolisch in den Vordergrund. Llewyns sonst so inkohärenter Weg des Scheiterns wird von einer Konstante begleitet, nämlich die des Katers der Gorfeins. Auf komisch-zufällige Weise wird dieses erzählerische Symbol in die dargestellte Welt eingeführt. Llewyn ist erneut zu Gast bei dem befreundeten Paar und gleichzeitigen Gönnern und als er am nächsten Morgen die Wohnung verlässt, entwischt ihm der Kater der Gastgeber, während die Tür hinter ihm ins Schloss fällt.¹⁶⁰ Der sonst von Verantwortungslosigkeit und Egozentrismus gekennzeichnete Llewyn beginnt – wenn auch unfreiwillig – in diesem Moment zum ersten Mal Pflicht- und Verantwortungsbewusstsein zu entwickeln und nimmt

¹⁵⁷ ILD, 0:45.

¹⁵⁸ ILD, 0:46.

¹⁵⁹ Ebd.

¹⁶⁰ ILD, 0:06

das Tier mit auf seine Streifzüge durch das winterliche New York. An dieser Stelle könnte man der Versuchung erliegen, das Tier als rein humoristisches Mittel, welches den melancholisch-trüben Tenor des Films auflockern soll, abzutun. Jedoch markiert der Film an weiterer Stelle die Bedeutungskraft des Katers für die gesamte Narration, da sie als symbolische Metapher für Llewyns Hoffnungs- und Verantwortungslosigkeit sowie sein fehlendes Selbstvertrauen gedeutet werden kann. Die negativen Lebensumstände sind für Llewyn nämlich nicht rein zufällig existent, sondern sind in seiner Unfähigkeit und mangelnden Bereitschaft, seine dickköpfige Attitüde abzulegen, begründet. Das Scheitern gestaltet sich für Llewyn als sich selbst reproduzierende Kette von Niederlagen und einer resultierenden demotivierten Geisteshaltung. Jede negative Erfahrung wird dabei zum Katalysator für seine Unbeherrschtheit und nachlässige Manier, die wiederum zu weiteren Negativerlebnissen führen. In dieses Handlungsmuster fällt dabei Llewyns Beziehung zum Kater der Grofeins. Auch hier entwischt ihm das Subjekt seiner (wenn auch auferlegten) Fürsorge aufgrund seiner Nachlässigkeit und Llewyn sieht sich gezwungen hilf- und ratlos das Entschwinden des Katers aus dem Fenster zu beobachten. Darin liegt eine tragisch-komische Ironie, da hier sichtbar wird, dass der Protagonist nicht einmal in der Lage ist Verantwortung für ein Haustier zu übernehmen, welches ihm nicht einmal gehört. Genauso wie das Schicksal des Katers, scheint es sich mit den Lebensereignissen des Protagonisten zu verhalten – das Tier symbolisiert jede einzelne „zufällige“ Wende, jedes unvorhersehbare Ereignis, jede verpasste Chance, die Llewyns scheiternde Identitätssuche ausmachen und wird damit zu Llewyns figurativem Alter Ego.

Llewyn versucht Mitch Gorfein telefonisch zu erreichen, um ihm mitzuteilen, dass der Kater in seiner Obhut ist und teilt dessen Sekretärin mit, er habe den Kater. Diese wiederum missversteht seine Aussage und erstattet den Bericht mit den Worten: „Llewyn is the cat“.¹⁶¹ Im nächsten Moment versucht Llewyn die Situation mit den Worten „Llewyn has the cat. I’m Llewyn. I have his cat.“¹⁶² aufzuklären, aber das eigentliche Thema wurde bereits verkündet und somit filmisch markiert: *Llewyn is the cat*. Diese semiotische Verbindung zwischen Protagonist und ‚Nebenfigur‘ scheint zunächst zufällig, willkürlich und nebensächlich, offenbart jedoch bei näherer Betrachtung den symbolischen Zusammenhang zu Llewyns Suche nach Identität und Sinn. Untermauert wird die Verbindung zwischen Protagonist und der tierischen Nebenfigur auch durch die visuelle Ebene der Filmargumentation. Während einer U-Bahn-Fahrt starrt der Kater über Llewyns Schulter aus dem Fenster des Wagens.¹⁶³ Die Spiegelung zeigt dabei nur den Kopf des Katers, während Llewyns Silhouette im schattigen Hintergrund bleibt. „This gives us the odd image of the cat’s head almost on top of Llewyn’s torso“.¹⁶⁴ Die Spiegelung im U-Bahn-Fenster ist dabei auch als filmsemiotisches

¹⁶¹ ILD, 0:07

¹⁶² Ebd., 0:08

¹⁶³ Vgl. Filmstill, Abbildung 8.

¹⁶⁴ Tim Wainwright, „What’s Really Going On With the Cat in *Inside Llewyn Davis: A Theory*“. In: *The Atlantic online*, 23. Dezember 2013 (=https://www.theatlantic.com/entertainment/archive/2013/12/whats-really-going-on-with-the-cat-in-em-inside-llewyn-davis-em-a-theory/282583/ Abruf am 20.03.2017).

Zeichen zur Sinnvermittlung zu betrachten, da sie Topoi wie Selbsterkenntnis und -reflexivität unterstreichen, die für Llewyns Suche nach Identität so konstitutiv sind. Bezeichnender Weise, wie sich später im Film herausstellt, heißt der Kater zudem Ulysses (engl. für Odysseus) und verweist dabei auf den bekanntesten Roman des irischen Schriftstellers James Joyce. Dass diese Referenz in *Inside Llewyn Davis* nicht zufällig gewählt wurde, wird bei näherer Betrachtung des Romans deutlich, in dem in Anlehnung an Homers Irrfahrten des Odysseus, die episodenhaften Irrfahrten seines Protagonisten durch Dublin erzählt werden. Genau wie Joyces Romanprotagonist, verhält es sich mit Llewyn Davis, welcher sich ebenso inmitten zahlreicher Irrfahrten befindet, die alle ins Leere führen.

Auch als ihm der Kater durch das Fenster in Jim und Jeans Wohnung entwischt und Llewyn an späterer Stelle auf New Yorks Straßen den vermeintlichen Ulysses wiederfindet, wird erneut auf ein wesentliches Charaktermerkmal des Protagonisten – die Frage nach Authentizität – verwiesen. Als das aufgelesene Tier durch Llewyn in seinen eigentlichen Raum – die Wohnung der Gorfeins – zurückgeführt wird, stellt die Gastgeberin entsetzt fest, dass es sich um den falschen Kater handelt. Aufgebracht konfrontiert Lilian Llewyn mit den Worten: „Where is his scrotum?“ Durch den Akt der oberflächlichen Zuweisung von Zeichen (das Tierfell als Marker für die Identität von Ulysses) hat Llewyn eine fremde Katze mit dem eigentlichen Kater verwechselt und somit in seiner Verantwortungsrolle versagt. Dadurch wird erneut Llewyns Fähigkeit zur Authentizitäts- und Realitätserkenntnis in Frage gestellt und als Ursache für sein wiederkehrendes Scheitern markiert. Llewyn gelingt es nicht, die Zeichen richtig zu deuten – ob es sich dabei um das Fell eines Katers oder die Zeichen der Zeit handelt.

6.5 Das Paradigma Zeit

„The brothers construct films that are never really finished. They can never really be finished. Every ending becomes a new beginning“.¹⁶⁵ Das Zitat von Allen H. Redmon beschreibt eine bemerkenswerte Strategie der filmischen Vermittlung und deutet dabei auf ein grundlegend zentrales Element in *INSIDE LLEWYN DAVIS* hin, welches auch in anderen Filmen der Coen-Brüder wiederzufinden ist: die zirkuläre narrative Struktur. Der Film beginnt und endet zugleich mit „derselben“ Szene, in der der Protagonist nach seinem Auftritt im Gaslight Café in einer Seitenstraße von einem Mann zunächst konfrontiert und anschließend verprügelt wird. Unklar ist dem Zuschauer zunächst, wie es zur besagten Situation gekommen ist, erst zum Ende des Films wiederholt sich die Sequenz in semiotisch angereicherter Form und lässt den Zuschauer innehalten. Dabei bleibt auch offen, ob die Anfangsszene eine Vorausblende oder die Schlusszene eine Rückblende darstellt. Doch wie kann diese Inszenierungsstrategie nun gedeutet werden? In Übereinkunft mit den hier weiter analysierten Verfahren der Identitätskonstruktion lässt sich eine Schlussfolgerung als die überzeugendste und stringenteste festhalten. Die zirkuläre Erzählstruktur gleicht einem Möbiusband und wird fil-

¹⁶⁵ Redmon, „*Constructing the Coens*“, S. 146-147.

misch nicht nur als selbstreferentielles Mittel eingeführt, sondern auch bedeutungskonstitutiv funktionalisiert. Das Möbiusband ist eine in sich umgekehrte Schleife, bei der die eine Richtung und ihre Fläche zugleich ihre eigene Rückseite ist – ein „Film“, der als Schlaufe spiegelbildlich immer wieder auf sich selbst verweist und antwortet.¹⁶⁶ Übertragen wir dies nun auf die Narration in *INSIDE LLEWYN DAVIS*, so bildet der Filmanfang gleichzeitig das Ende, indem sich Anfangs- und Endsequenz wiederholen und die erzählte Handlung zur unauflösbaren Schleife machen. Entscheidend dabei ist jedoch, dass beide Sequenzen nicht identisch sind, sondern das Ende den Beginn rekapituliert und „fortschreibt“. Indem sich der Kreis (mit umgekehrten Vorzeichen) schließt (aber nicht auflöst), verweigert sich der Film jeglicher Prozesshaftigkeit, was am entscheidendsten auf der Folie der Identitätskonstruktion zu erkennen ist. Genau wie die Narrationsstruktur endet Llewyn dort, wo er begonnen hat; Llewyn „quite literally ends up going nowhere“.¹⁶⁷ Weder schafft Llewyn sich seinen Lebensunterhalt mit Musik zu bestreiten, noch findet er einen Ausweg aus seinen miserablen, emotionalen Beziehungen. Darüber hinaus hindert ihn auch der Freitod seines ehemaligen Duettpartners Mike an einer Weiterentwicklung seines Ichs.

Während also die narrative Struktur unkonventionell ist und dabei nur mittelbar die klassischen chronologisch angeordneten, dramaturgischen Etappen wie Exposition, Höhepunkt und letzlicher Auflösung abhandelt, führt die schleifenartige Erzählstrategie auch zu einer Unauflösbarkeit des vermittelten Identitätskonflikts. Llewyn selbst bewegt sich wie die filmische Narration im Kreis, indem er unentwegt bei dem Versuch scheitert, die Trostlosigkeit seiner künstlerischen und privaten Misserfolge hinter sich zu lassen und daraus etwas Produktives zu schöpfen.

Dies lässt sich auf abstrakter Ebene auch auf das postmoderne Paradigma der ewig sich selbst zitierenden und sich wiederholenden Referenzen übertragen, da der Plot dadurch zum Spiegelbild und Llewyn zur metaphorischen Symbolfigur für das Ende künstlerischer Innovation wird. Wenn Llewyn gleich zu Beginn des Films seinen Auftritt im Gaslight Café ankündigt, leitet er seine Performance mit einem selbstironisierenden Verweis ein, indem er sagt: „Thank you. You’ve probably heard that one before, but what the hell. If it was never new, and it never gets old, then it’s a folk song“.¹⁶⁸ Durch Llewyns Bewusstsein über die Eigentümlichkeiten der Folkmusik, die traditionell auf dem Akt des Geschichtenerzählens und der mündlichen Wiederholung (und Rezitation) beruht und er sich zwar selbst innerhalb dieser verortet, sich aber gleichzeitig mit einem Augenzwinkern über die Genretraditionen lustig macht, wird die Spaltung innerhalb seiner Person herausgestellt. Sein Bestreben nach authentischer Musik und seine gleichzeitige ideologische Ablehnung des Genres Folk, machen ihn zum widersprüchlichen Vertreter einer Kunst, der er *eigentlich* gar nicht angehören will. Llewyn kann dabei den Umbruchsmechanismen seiner Zeit nicht gerecht werden und hinkt

¹⁶⁶ Vgl. Imma Luise Harms, „Die Rückseite des Films“.

http://blogs.taz.de/jottwehdeh/2011/06/30/die_rueckseite_des_films/; Abruf am 20.03.2017.

¹⁶⁷ Redmon, „*Constructing the Coens*“, S. 147.

¹⁶⁸ *ILD*, 0:03.

seiner Zeit genauso hinterher wie den Erfolgen seiner Musikerkollegen, „[he] is swimming against what any modern viewer will recognize as the inexorable tide of culture“.¹⁶⁹

Davis wird damit als Charakter gedeutet, der so stark in einer Selbstdefinition als Vertreter und Verteidiger der traditionellen Folk-Musik verwurzelt ist, dass er sich dadurch immer wieder in seiner persönlichen Weiterentwicklung beschränkt. Ihm mangelt es damit an eben der Wurzellosigkeit, die das Streben seiner Zeitgenossen nach individueller und gesellschaftlicher Freiheit erst möglich macht.¹⁷⁰

Die Paradigmen Zeit und kultureller Wandel werden damit zur Oberfläche des zentralen Spannungsverhältnis des Ichs, welches Llewyn durch seine Musik zu tilgen versucht. Sein Authentizitätsbestreben zwingt ihn die traditionsreichen Marker, die der Folkmusik zugeschrieben werden, einzuhalten und diese so wiederzugeben, wie sie kulturell-konventionalisiert sind. Im Gegensatz dazu ist es gerade die faktische Einhaltung der Konvention, die ihn an einer zukunftsorientierten Neuerschaffung seiner Selbstauffassung als Künstler hindert. Der Filmkritiker der New Yorker Zeitung *The Star*, Peter Howell, beschreibt die Figur des Llewyn als einen „yesterday’s man with no thought for tomorrow“. Dies wird auch hervorgehoben, wenn Llewyn auf Jeans Frage „Do you ever think about the future at all?“ antwortet:¹⁷¹ „The future? You mean flying cars, hotels on the moon[...]?“¹⁷² Sein fehlender Sinn für die Zukunft (seiner Kultur und gleichsam seines eigenen Lebens), bildet das Haupthindernis für einen Entwicklungsfortschritt seiner Identität, was Jean mit den Worten: „This is why you’re fucked!“¹⁷³ begründet. Llewyns Unverständnis für eine ernsthafte zukunftsorientierte Perspektive ist die Ursache seiner Misere, die zirkuläre Struktur seines Handelns wird damit zur Metapher seines Scheiterns.

6.6 Re-Referenzialisierung von Zeichen: Die Zitation des Mythos Dylans

Auch in diesem Film ist der Geist Dylans omnipräsent, auch wenn er faktisch keinen aktiven Teil der Diegese ausmacht. Die filmisch markierten Referenzen sind nicht immer auf den ersten Blick eindeutig zu erkennen, gestalten sich jedoch für das Verständnis der dargestellten Musikeridentität als unverzichtbare, bedeutungstiftende Orientierungspunkte. Die Coen-Brüder zitieren aus dem Zeichenvorrat ‚Bob Dylan‘, um einen dichotomen Gegenentwurf von Künstleridentität zu skizzieren. Bob Dylans Albumcover von „The Freewheelin’ Bob Dylan“ zeigt den Musiker zusammen mit seiner damaligen Partnerin Suze Rotolo, während sie auf verschneiter Straße in New York Arm in Arm entlang spazieren. Die Farbgebung

¹⁶⁹ Philipp Pantuso, „Reconsidering the Cosmic Irony of Inside Llewyn Davis“ In: *Esquire*. 8. Januar 2014. (=http://www.esquire.com/entertainment/movies/a26763/inside-llewyn-davis-irony/; Abruf am 20.03.2017).

¹⁷⁰ Schmitt, „The man who wasn’t Bob Dylan“, S. 225.

¹⁷¹ *ILD*, 0:37

¹⁷² Ebd.

¹⁷³ Ebd.

unterstützt den Eindruck von Wärme, Harmonie und vertrauter Zweisamkeit. Im Gegenzug dazu sehen wir in *INSIDE LLEWYN DAVIS* einen einsamen Musiker, der seinen Gitarrenkoffer sowie sein Hab und Gut durch den Schnee schleppt; Der Farbcode vermittelt dabei Kälte, Verlassenheit und Tristesse. Dieses filmisch-gestalterische Motiv ist dabei keineswegs zufällig gewählt, sondern impliziert zeichenhaft die asymmetrischen Personenentwürfe, die der Film zu seinem Hauptthema macht: der erfolgreiche, glückliche Dylan vs. den einsamen, scheiternden Davis. Indem der Film die metaphorische Anti-These zu Davis einführt und mit extradiegetischen Zitationen versetzt, wird die Inszenierung des Künstlers und seines Schaffens durch zeitbezügliche Marker und Kontexte angereichert. Darüber hinaus gestaltet sich das Prinzip der Abgrenzung zu Dylan als metareferentielles Mittel, das doppelbödig und mehrfachcodiert die eigentliche Identität Llewyns beschreibt, indem der Film eine neue Ebene des *Nicht-Eingelösten* eröffnet. Dylan personifiziert eben all das, was Llewyn nicht ist; sein Scheitern und Leiden wird nicht kanalisiert; Llewyn schafft es nicht aus seinem künstlerischen Potenzial zu schöpfen. Diese angedeuteten (und implizit vermittelten) Gegensätzlichkeiten erzeugen dabei ein generatives Spannungsverhältnis, das für die Narration identitätsstiftend wirkt. Dies wird spätestens zu Ende des Films deutlich, wenn auch intradiegetisch die metaphorische Anti-These von Davis eingeführt wird und damit letztlich unmissverständlich das „realisiert“ wird, was Llewyn nicht sein kann. Wenn Llewyn brutal niedergeschlagen wird und gleichzeitig im Inneren des Gaslight Cafés ein anderer Künstler die Bühne betritt, so erkennt der Zuschauer sofort, dass es sich dabei um den jungen Bob Dylan handelt, der mit nasaler Stimme und Mundharmonika sein erstes Lied anstimmt. „The shadowy appearance of Bob Dylan in the final scenes isn’t just some cute historical joke: he’s the coming storm. Even if, somehow, we didn’t know what happened next, his voice represents the future“.¹⁷⁴ Bob Dylan gilt als einflussreichster Musiker des Folk-Revivals und ihm gelang es, trotz zahlreicher Tabu- und Konventionsbrüchen, sein Publikum über Jahrzehnte hinweg für sich zu begeistern, obwohl sich kaum ein anderer Musiker aus diesem kulturellen Kontext durch solch bewusste Abweichung von Authentizitätsansprüchen auszeichnet. Llewyns Odyssee des Scheiterns wird an dieser Stelle in sein Gegenteil umgekehrt, Davis wird von Dylan ‚abgelöst‘, indem dieser (im buchstäblichen sowie metaphorischen Sinne) seinen Platz einnimmt.

The inclusion of Dylan in the film's final scene drives home the grander philosophical point — while Llewyn is doomed to a cyclical, unfulfilling career, Dylan cuts across the grain. The audience, existing, of course, outside of the time and place of the film, knows Dylan's destiny in a flash. At the same time, we can ascertain Llewyn's, as well.¹⁷⁵

¹⁷⁴ Dorian Lynskey, „The Gate of Ivory: why Inside Llewyn Davis is a masterpiece“ In: *The New Statesman*. 7. Februar 2014. (=http://www.newstatesman.com/culture/2014/02/gate-ivory-why-inside-llewyn-davis-masterpiece; Abruf am 20.03.2017).

¹⁷⁵ Pantuso, „Reconsidering the Cosmic Irony“.

Es ist nicht der Protagonist des Films, der seine Identitätskrise überwindet, sondern Dylan füllt diese Lücke und zeigt vor, wozu Llewyn nicht im Stande ist. Obwohl sich beide Musiker in derselben Szene bewegen – ja sogar in der gleichen Bar auftreten – wird hier der entscheidende Unterschied beider exponiert aufgedeckt: Dylan ist unkonventionell, radikal provozierend aber dafür umso interessanter, weil er eine neue Form der Authentizität repräsentiert.¹⁷⁶

Dylan is, in many ways, inauthentic. He's a Midwest Jewish kid who reshaped himself into a new, possibly ultimately unknowable persona. But what Dylan, née Robert Zimmerman, does that the other singers in *Inside Llewyn Davis* don't do is generate his own material, using his own life as fodder. While everyone else in the movie's folk scene is rehashing what came before [...] Dylan is blazing new ground. Authenticity is about more than copying. Dylan takes the elements of traditional folk music and filters it through his own experience, understanding that the original authors of those songs weren't just aping what went before but singing their lives.¹⁷⁷

Llewyn hingegen erfüllt alle Kriterien eines ‚klassischen‘ Folkmusikers und scheitert dennoch und gerade deshalb gnadenlos. Auf dem Weg seiner Identitätssuche und künstlerischen Nicht-Entwicklung bleibt Llewyn auf der Strecke und findet letztlich nichts als sein altes Ich wieder.

Auch semantisch wird die Diskrepanz zwischen Davis und Dylans Kunst verdeutlicht. Das Titellied des Films *INSIDE LLEWYN DAVIS* heißt *Fare Thee Well (Dink's Song)* und unterlegt musikalisch immer wieder das Gezeigte. Dieses Verfahren lässt darauf schließen, dass dieses Lied nicht nur zufällig auditiv im Vordergrund steht, sondern für die Filmbedeutung und den Identitätsentwurf von Llewyn etwas Substanzielles bedeutet. Dies wird vor allem unter näherer Betrachtung des Referenzlieds *Farewell* von Bob Dylan sichtbar:

<i>Fare Thee Well (Dink's Song)</i>	<i>Farewell – Bob Dylan</i>
If I had wings like Noah's dove I'd fly up the river to the one I love Fare thee well, my honey, fare thee well [...] One of these days and it won't be long Call my name and I'll be gone Fare thee well, my honey, fare thee well	Oh it's fare thee well my darlin' true I'm leavin' in the first hour of the morn I'm bound off for the bay of Mexico Or maybe the coast of Californ So it's fare thee well my own true love We'll meet another day, another time It ain't the leavin' That's a-grievin' me But my true love who's bound to stay behind

¹⁷⁶ Vgl. Schmitt, „The man who wasn't Bob Dylan“, S. 219.

¹⁷⁷ Faraci, „Inside Llewyn Davis and The Question of Authenticity“.

Während das Titellied in *INSIDE LLEWYN DAVIS* im Konjunktiv II verfasst ist und damit die möglicherweise in der Zukunft eingelösten Hoffnungen und Wünsche des Protagonisten beschreibt, ist Dylans *Farewell* im aktiven Präsens verfasst. „Im Fokus von Dylans Lied steht demnach ein zukunftsgerichteter, selbstreflexiver Akteur im Moment des Aufbruchs, der seine Herkunft und seine Identität hinter sich lassen will, um neue Wege zu bestreiten“.¹⁷⁸

Davis künstlerisches Schaffen bleibt hingegen durch den Konjunktiv eine Idee, die noch nicht eingelöst ist und es möglicherweise niemals sein wird – trotz seines Talents und seinem authentischen Verständnis der Folkmusik. Durch die Zitation von Dylans Kunst wird diese Idee radikal aufgelöst, entwertet und von einer anderen Identität (Dylan als Singer-Songwriter) abgelöst, indem dieser seine Kunst zwar auf der Folie der Folkmusik transportiert, diese aber durch innovative Neumodellierung und Umgestaltung ihrer charakteristischen Merkmale am treffendsten fortzuschreiben vermag. Dylan ist es, der den Zeitenwandel erkennt und sich zu neuen Ufern aufmacht, der seine „true love“ zurücklässt und in eine ungewisse Zukunft aufbricht. Die Suche nach Bedeutung und einem greifbaren Ich-Gefühl wird damit zum integralen Konzept des Filmes. Die postmoderne Identitätsdekonstruktion oder -auflösung wird insoweit angedeutet, dass ein Spiegelungsverhältnis zwischen fiktionalem und metareferentiellem Ich stattfindet. Dadurch drückt sich die Bedeutungssuche als Fortschreibung von Identität durch einen zeichenhaften Abgleichungsprozess der Wirklichkeitskonstitution aus.

6.7 Fazit: *INSIDE LLEWYN DAVIS*

Das Scheitern ist ein wiederkehrendes Motiv des Coen-Kinos, welches sich wie ein roter Faden durch das filmische Schaffen der Brüder zieht. Von ihrem Debütfilm *BLOOD SIMPLE* (1984) über *A SERIOUS MAN* (2009) bis heute sehen wir Coentypische tragische Helden, die mit komisch-parodistischen Elementen versetzt werden, um ihr Scheitern ohne Trostlosigkeit und Verachtung zu erzählen. Gegenteilig spielen die Filmemacher mit den Hoffnungen und Enttäuschungen, die mit der Geschichte eines erfolglosen Protagonisten verknüpft werden, um Nähe zur Filmfigur und ihrer Kunst herzustellen.

Die Künstlerbiografie ist eine prototypische Erzählung von der Überwindung des Scheiterns, alle Bestrebungen zielen auf Durchbruch, alles Leid, alle Enttäuschung, jeder Rückschlag gilt als Investition, die sich einmal durch Bedeutung und Wohlstand auszahlen soll.¹⁷⁹ Eben mit dieser Erwartungshaltung folgen wir Llewyn Davis auf seiner Odyssee durch das New York der 1960er Jahre, bis nach Chicago, wo er vor dem Manager Bud Grossman spielt und erneut abgewiesen wird, immer mit der Hoffnung, dass das angedeutete Versprechen des letztendli-

¹⁷⁸ Dominik Schmitt, „The Man who wasn't Bob Dylan“, S.224-225.

¹⁷⁹ Matthias Dell, „Wer nichts macht, macht nichts falsch: Über Filme von Joel und Ethan Coen“. In: *Scheitern Magazin*. (=http://www.scheitern-magazin.de/pdf/dell.pdf; Abruf am 20.03.2017).

chen musikalischen Erfolges doch noch eingelöst wird. Doch die Coen-Brüder spielen – ganz in postmoderner Tradition – mit den Hoffnungsmomenten des Zuschauers und lassen jeden einzelnen von ihnen ebenso scheitern, wie der Protagonist es tut. Dieses Spiel mit angedeuteter Hoffnung seitens des Zuschauers und seiner Nicht-Einlösung im nächsten Moment deutet auf die grundlegende Strategie der filmischen Dekonstruktion hin, die sich auch in diesem Filmbeispiel auf der Folie der Identität abspielt. Während *I'M NOT THERE* die Dekonstruktion faktisch und filmisch sichtbar vornimmt (nämlich durch die Auflösung des Subjekts in Teilidentitäten personifiziert durch die verschiedenen Charaktere und aneinander montierte Sequenzen), folgt *INSIDE LLEWYN DAVIS* einer etwas abgewandelten Strategie. Die Identitätsdekonstruktion zeigt sich hier vergleichsweise als zyklischer Kreislauf des Scheiterns, in welchem immer wieder idealtypische Szenarien in Form von Wünschen und Träumen des Protagonisten angedeutet werden, welche sich in den Köpfen des Zuschauers abzeichnen, nur um sie im nächsten Moment wieder zu verwerfen. Es zeigt sich hier also eine Form der Identitätsdekonstruktion, welche auf wiederholter Re-Konstruktion basiert. Dies geschieht dabei weder als künstlerische Zusammenführung interpretativer Bilder wie in *I'M NOT THERE*, noch werden langfristige Auflösungen angeboten, die zu einem klassischen Happy Ending führen würden. Hingegen der Hoffnung eines Ausbruchs des Ichs, ist Llewyn gezwungen innerhalb des Ist-Zustands zu verharren und diesen als Teil seiner Identität anzunehmen. Auch die Bildsprache stützt diesen schier niemals enden wollenden Eindruck des trostlosen Scheiterns, indem ungesättigte Farben dominieren und jedes Bild von einem grauen Schleier des Undeutlichen, Ausgeblichenen und Veralteten überlegt zu sein scheint.

[T]he tonal monotony, from the plot down to the colour palette, [is] about the seeming impossibility of change. It looks how depression feels. [...] There's no catharsis. The only developments come in Llewyn's awareness of his plight and his decision to play *Fare Thee Well* (Dink's Song) for the first time since Mike's death.¹⁸⁰

Die inszenierte personelle Unmöglichkeit von Veränderung wird dabei bis an die Grenze der resignativen Akzeptanz geführt, denn der Film bietet dabei kein transformatives Erlebnis oder Ereignis an, der oder das den Identitätskonflikt auflösen könnte. Lediglich innerhalb des semantischen Raumes seiner Musik findet Llewyn Sinnstiftung, da ihr die Paradigmen Vergangenheitsorientierung und Leidhaftigkeit eingeschrieben sind. „Llewyn is an itinerant musician; a starving artist; a vagabond suffering the commonplace, persistent and demeaning misfortunes of the poor, which is perhaps why folk music resonates so deeply inside him. The man is a walking folk song.“¹⁸¹

¹⁸⁰ Dorian Lynskey, „The Gate of Ivory“.

¹⁸¹ Tom Reed, „Does Llewyn Save the Cat? STC Analysis of Inside Llewyn Davis“. <http://www.savethecat.com/wp-content/uploads/2014/02/Inside-Llewyn-Davis-Beat-Sheet-Analysis1.pdf>; Abruf am 20.03.2017.

In *Inside Llewyn Davis* befindet sich der Protagonist in einer widerkehrenden Schleife des Scheiterns und der Mangel an produktiver Selbstreflexion machen ihn auf der Oberfläche der Narration nicht nur handlungsunfähig, sondern dekonstruieren seine Identität auf Irrwegen ins Nichts. Die Narration selbst und die Darstellung des erfolglosen Llewyn folgen dabei keinem Prozess im eigentlichen Sinne sondern verweisen zirkulär auf den Beginn des Filmes zurück, womit sich die Frage nach einem Auflösungsmoment der dargestellten Identität erübrigt. Was also Llewyn selbst nicht leisten kann (eine Antwort auf die Leerstellen seines Lebens zu finden), bleibt letztendlich durch die Coen-typische Strategie der Inszenierung und ihrem Spiel mit mehrfach kodierten Zeichen dem Zuschauer überlassen. Ob es nun die Feststellung ist, dass Llewyn unrechtmäßig erfolglos bleibt oder die Bedeutungen, die die Folkmusik für sich beansprucht, erschöpft sind und sich lediglich durch eine radikale Neu-Interpretation, wie Dylan sie geleistet hat, neue Horizonte eröffnen können, bleibt offen.

In *INSIDE LLEWYN DAVIS* wird einem dekonstruktivistischen ein (re)konstruktivistisches Element hinzugefügt: Die kulturell impliziten Referenzen zu Bob Dylan als diametrales Spiegelungssymbol für Llewyns endloses Scheitern machen den Film auf weiteren Ebenen interpretationsfähig und selbstreferentiell. Indem der tragischen Figur des Llewyn der Mythos Dylan entgegengestellt wird, welcher implizit sowie explizit durchwegs filmisch (neben-)erzählt wird, wird auch das Spiel mit Sinn und Referenzialität exponiert. Durch die Umkehrung einer klassischen Helden-Erzählung generiert sich die Bedeutung in diesem Filmbeispiel gerade in der Abgrenzung, die zur Projektionsfläche einer ambivalenten Musikerfigur wird.

7. Synthese

Mit ihrem Film *INSIDE LLEWYN DAVIS* zeichnen die Brüder Coen ein ganz anderes Bild des Folkmusikers und seiner Suche nach Sinn und Identität als Haynes es mit seiner filmischen Hommage auf Bob Dylan tut. Während *I'M NOT THERE* ein fragmentiertes Kunstwerk bildet, das seinen Protagonisten über die Zeiten und damit auch über die Geschichte selbst erhebt, doppelbödige Zeichen entwirft, die implizit auf ihren Referenten verweisen und ihn letztendlich als kulturelle Legende feiert, erzählen Joel und Ethan Coen die Geschichte einer weniger erfolgreichen Musikerfigur, die einer historischen Figur *ähnelt*, jedoch vielmehr einen Musikertypus verkörpern soll. Die fiktionale Figur des Llewyn Davis ist dabei nur vage an die Biografie von Dave van Ronk angelehnt und lässt daher nur einen metaphorischen Zugang zum dargestellten Identitätsentwurf zu. *I'M NOT THERE* hingegen metaphorisiert die Lebensgeschichte einer tatsächlichen Folklegende durch Oszillation zwischen Realität und Fiktion mit bedeutungsgenerischen Referenzen aus dem Zeichenvorrat „Mythos Bob Dylan“, aus dem der Zuschauer schöpfen kann. Die Identitätsentwürfe sind auch in ihrer Konstitution unter unterschiedlichen Vorzeichen zu betrachten. Während *I'M NOT THERE* sein Subjekt zunächst entreferenzialisiert, den Personenentwurf radikal fragmentiert und bis an die Grenze seiner Auflösung treibt, dekonstruieren die Coen Brüder ihren Helden durch die Negierung der Möglichkeit einer Identitätskonfliktlösung. Sinnstiftend wird der Identitätsentwurf in *INSIDE LLEWYN DAVIS* erst durch das re-referenzialisierende Element des fiktionalen Bob Dylan, welcher die semantische Antithese zu Llewyn bildet und damit als Spiegelungs- und Abgrenzungsentwurf dient, der das erfüllt, worin der Protagonist über die gesamte Spiellänge des Films scheitert.

Durch die jeweilige filmsemiotische Betrachtung ist dabei im übergeordneten Kontext eines postmodernen Denkparadigmas deutlich geworden, dass durch Unbestimmtheit, Pluralität, Fragmentierung, Auflösung und Entgrenzung von Identität und Sinn eine Reihe von Fragestellungen neu entstehen, die keinesfalls endgültig beantwortet werden können. Der mit diesen Perspektivverlagerungen einhergehende Verlust von sinnhafter Eindeutigkeit und absoluter Wahrheit birgt gleichsam das Potenzial einer bedeutungsgenerischen Produktivität, die sich vor allem in den beiden ausgewählten Filmen widerspiegelt.

Diese Postmoderne ist das Ergebnis eines narrativen Prozesses, der Heterogenes und scheinbar Inkommensurables zu einem kohärenten Ganzen vereinigt hat. Hierin liegt das Potential einer postmodernen Auflösung und ihrer literarischen Exploration: Aus der Variation und Neukombination etablierter Formen entstehen gleichsam ein neues Ausdruckspotential und neue Möglichkeiten kreativen Handelns.¹⁸²

Diese neuen Manifestationsräume, die wir auf der Leinwand sehen, ermöglichen uns vielstimmige Interpretationen von Wahrheit und Sinn zu eröffnen und setzt diese Spiel zwischen Ich und Außenwelt in allerlei anderen lebensweltlich relevanten Räumen fort. Hier können wir erkennen, wie unser Bewusstsein über

¹⁸² Folkert Degenering, *Identität zwischen Dekonstruktion und (Re-)Konstruktion*, S. 226.

uns selbst in einem Zeitalter funktioniert, in dem eindeutige Grenzen, feste Definitionen und starre Konstrukte ihren richtlinienartigen Stellenwert verloren haben. Die Grenzaufweichung findet in den ausgewählten Filmen auf formal-ästhetischer Ebene sowie durch die Darstellung ihrer Protagonisten statt.

Beide Filme sind dabei als selbstreferentielle Experimente zu verstehen, die mehrfachcodierte, intertextuelle Bezüge herstellen. Während Haynes aus dem Zeichenvorrat über seinen Protagonisten schöpft und diesen durch die personale Aufteilung entreferenzialisiert, zitieren die Coen-Brüder ein bestimmtes Künstlerklischee, welches der Folkmusik zugeschrieben werden kann und re-referenzialisieren ihre Hauptfigur durch die Inklusion der Abgrenzungsfigur Bob Dylan. In beiden Filmen reichern diese Bezüge die Diegese mit kulturellem Wissen an, da das Gezeigte dadurch überhaupt erst zu entschlüsseln ist. Hier zeigt sich jedoch eine graduelle Abstufung des Effekts dieser Inszenierungsstrategie. Während in *INSIDE LLEWYN DAVIS* die dargestellte Welt mit eben jenen Referenzen gespickt ist, diese jedoch nicht zum Teilbereich der Identitätskonstruktion beitragen, bilden die Zitationen in *I'M NOT THERE* das zentrale Element der Bedeutungsvermittlung – ohne sie wäre die dargestellte Welt sowie die inszenierte Identität weder kohärent noch deutbar. Die multiplen Identitätsentwürfe in Haynes Hommage auf Dylan fungieren dabei als implizit zu verstehende Fragmente seiner Kunst und lassen sich auf die Feststellung der Nicht-Festschreibbarkeit und Nicht-Darstellbarkeit seiner Person sowie seines musikalischen Werks zusammenführen. Dem gegenüber steht die Figuration des Llewyn Davis, der immerzu scheitert und dem es nicht gelingt, seine Kunst authentisch und gleichsam erfolgreich zu vermitteln. Was in *I'M NOT THERE* als produktiver Ausgangspunkt für musikalische Kreativität inszeniert wird, bleibt im Gegenbeispiel ein nicht eingelöstes Versprechen.

Die inszenierte Musik wird dabei als künstlerisches sowie narratives Mittel eingesetzt und bildet nicht nur ein filmisches Stilmittel, sondern wird durch den strategischen on- sowie off-screen Einsatz zum Inhalt selbst. In beiden filmischen Welten generiert sich der Sinn also mittelbar auf der Folie der Inszenierung der Persona des mythisierten oder scheiternden Musikers als auch durch das wechselseitige Zusammenspiel von Bild und Musik. Gerade in postmoderner Tradition lösen sich durch die Verfahren der Dezentrierung, der impliziten Bedeutungsvermittlung sowie der Vieldeutigkeit der filmischen Zeichen die Grenzen der Kohärenzstiftung auf und werden in letzter Konsequenz in den ausgewählten Beispielen durch die Filmmusik getragen. Beide Filme argumentieren dabei aber gleichermaßen unkonventionell und implizit, doppelcodiert und doppelbödig, was dazu führt, dass ein entgrenztes Verständnis von Identität und Sinn in den Fokus der Musikerfilme gerückt wird. In beiden ausgewählten Filmbeispielen werden künstlerische Identitäten und ihr musikalisches Schaffen thematisiert wobei sich der kontextuelle Rahmen in beiden Fällen auf die Anfänge der amerikanischen Folkmusik beschränken. Das damit verbundene kulturelle Wissen spielt dabei eine nicht zu unterschätzende Rolle, da sich innerhalb der Folkmusik eine thematische Auseinandersetzung mit und ein Bewusstsein über die Veränderungsmechanismen in uns selbst sowie der außerhalb liegenden Welt erken-

nen lässt. *The times, they are a changing* wird dabei zum Mantra für die Musiker sowie ihr Publikum, die dieser Subkultur angehörten. Gleichsam lässt sich dieses gedankliche Bewusstsein über die Veränderbarkeit unser selbst sowie der Welt, in der wir leben auf das wohl grundlegendste Prinzip des postmodernen Paradigmas übertragen. Der Ruf nach Grenzenlosigkeit, Wandelbarkeit, Flexibilität ist dabei inhärenter Marker für Individuen der Postmoderne, welche starre Strukturen und Konstruktionen sinnhafter Repräsentationen abzulehnen wagen. Die Pluralität des Denkens und des Handelns wird in benannten Filmbeispielen zur Inspirationsquelle für Identitäts(de)konstruktionen und verhandelt wechselseitig und reflexiv die Unbestimmtheit der Person und ihrer Kunst. Diese transzendente Auffassung des Ichs führt im nächsten Schritt dazu, dass Subjektivität filmisch nicht mehr festgeschrieben wird oder sich innerhalb diskursiver, gesellschaftlicher Rahmen bewegen *muss*. Vielmehr lässt sie sich nun, im postmodernen Diskurs, zwischen den Grenzen der unterschiedlichen Bedeutungsebenen wiederfinden. Das Ich kann nun hin- und herwandern zwischen Mensch und Künstler, Körper und Geist, Realität und Illusion, Aktualität und Fiktion sowie Schein und Sein.¹⁸³

¹⁸³ Vgl. Ritvan Sentürk, *Postmoderne Tendenzen im Film*, S. 367f.

8. Zwischen den Bildern

Wenn Identität also als Prozess der Abgleichung zwischen Individuum und Kollektiv gedacht wird und die Vorstellung von tradierten Sicherheiten in der Postmoderne entschwunden ist, was liefert uns dann überhaupt noch Sinnstrukturen, in denen wir produktiv interpretieren und denken können? An diese durchaus fundamentale Fragestellung, lassen sich die filmischen Narrative anknüpfen, die hier ausgewählt wurden. Die in der Postmoderne entstandene Kluft zwischen Individuen und ihren äußeren Referenzpunkten in der Welt dient als Ausgangspunkt für unkonventionell erzählte Geschichten, verwirrende Bilder und instabile Figuren. Die hier sichtbar werdenden Identitätskonstruktionen sind nicht länger kontinuierlich, einheitlich und festgeschrieben, sondern bedienen sich collagenartig der Versatzstücke einer ganzen (künstlerischen) Kultur. Die Kunst des Fragments und der Unordnung nimmt den Platz der Einheitlichkeit ein und öffnet damit den Raum des Fortschreibens, an dem wir alle teilhaben können. Dieses Erkenntnis ist keineswegs allein auf postmoderne, mediale Produkte reduziert, wird in ihnen jedoch besonders deutlich, da sie Lebenswelten und -realitäten weniger diskursiv als figurativ zu reflektieren wissen. Die formalen und inhaltlichen Dekonstruktionen, die innerhalb der jeweiligen Handlungsstränge in *I'M NOT THERE* und *INSIDE LLEWYN DAVIS* sichtbar werden, evozieren und symbolisieren die ineinander verschlungenen, postmodernen Entwicklungen und Strömungen innerhalb einer zeitgenössischen Gesellschaft. Das Paradoxe und Komplexe verweist dabei auf die Unmöglichkeit eines ganzheitlichen Symbolsystems von Wahrheit und lehnt damit eine einheitliche Welt- und Selbstdeutung ab. Dabei ist die Dekonstruktion von Sprache und Bedeutung jedoch nicht mit dem Verlust von Sinnhaftigkeit *gleichzusetzen*, vielmehr präzisiert sie die Postmoderne hinsichtlich ihres Möglichkeitshorizonts polyontologische Paradigmen hervorzubringen. Diese immer neue kreative Sinnstiftung findet gerade in dieser enthierarchisierten, entreferenzialisierten und zersplitterten Welt statt. Durch ihre radikale Dekonstruktion von Identität, schaffen die Filme weder eine festgeschriebene, sinnstiftende Alternative, noch ein strukturelles Ersatzmodell, sondern fordern uns dazu auf, die Sinnangebote, Werte und vermeintlichen Sicherheiten der ‚Realität‘ nicht nur zu hinterfragen, sondern auch mit neu zu konstruieren. Denn ohne ein neu konstruiertes System von Wahrheit(en) und Werten ist auch keine Identität im Sinne narrativ erzeugter Kontinuität und Kohärenz mehr denkbar und verliert an Gültigkeit. Der filmisch vermittelte, spielerische Umgang mit Sprache und intertextuellen Bezügen machen die beiden Filmbeispiele nicht nur zum postmodernen Meisterwerken, sondern zu an Ernsthaftigkeit kaum zu übertreffenden Auseinandersetzungen mit der Problematik um die Auflösung von Identität.

Beide Filme inszenieren das Werk und die Künstleridentität ihrer Protagonisten als herausragende oder in Vergessenheit geratene Folkmusiker ihrer Zeit, folgen dabei jedoch unterschiedlichen Strategien der Vermittlung und Erzählmodi. Während Haynes Film die Person Bob Dylan gerade durch metatextuelle Entreferenzialisierung und den Sinn der ‚Bedeutungslosigkeit‘ inszeniert, wird in *INSIDE LLEWYN DAVIS* das Prinzip der Abgrenzung und des Scheiterns zum Leitmotiv

der Narration und Bedeutungskonstitution. Die beiden Filme erzählen dabei zwischen den Bildern, in ihrer Form offen und geschlossen zugleich, und finden den paradoxen Moment der Gegenwartswahrnehmung durch ein Wechselspiel zwischen Historie und universaler, von Zeit unabhängiger Deutung der Welt. Dabei können die beiden postmodernen Musikerfilme als reflektierte Experimente verstanden werden, die sich in ihrem permanenten Wandel der Darstellung entfalten und den Künstler Bob Dylan als auch die fiktiven Künstleridentität des Llewyn Davis als Mythos zu fassen wissen. Die Frage nach dem Sinn der eigenen Existenz und des eigenen Kunstverständnisses ist dabei als zentrales Motiv auszumachen und macht die inszenierten Künstlerkonzeptionen zu einer Projektionsfläche einer wahrhaftig postmodernen Grenzerfahrung.

Das postmoderne Kino und seine Perspektive auf Identität(en) konkretisiert keineswegs die Vorstellung von wirklichkeitsbezüglichen Paradigmen der Realitätsauffassung. Vielmehr öffnet die postmoderne Perspektive den Raum der Wahrnehmung um ein Vielfaches in Struktur und Bedeutung, was dazu führt, dass endgültige Antworten zwar ausbleiben, jedoch die Bedeutsamkeit der gestellten Fragen akzentuiert hervortritt.

Filme

INSIDE LLEWYN DAVIS. Joel und Ethan Coen (USA, Frankreich 2013).
I'M NOT THERE. Todd Haynes (USA, Deutschland 2007).

Literatur

- Alheit, Peter. „Identität oder „Biographizität“? Beiträge der neueren sozial- und erziehungswissenschaftlichen Biographieforschung zu einem Konzept der Identitätsentwicklung“. In: Griese, Birgit (Hg.): *Subjekt – Identität – Person? Reflexionen zur Biographieforschung*. Wiesbaden 2010. S. 219-51.
- Baßler, Moritz / Martin Nies (Hgg.). *Short Cuts. Ein Verfahren zwischen Roman, Film und Serie*. Marburg 2018.
- Bauman, Zygmunt. *Ansichten der Postmoderne*. Hamburg 1995.
- Bertens, Hans. *The Idea of the Postmodern. A History*. London 1995.
- Bingham, Dennis. *Whose Lives Are They Anyway?: The Biopic as Contemporary Film Genre*. New Brunswick 2010.
- Bleicher, Joan Kristin. „Die Intermedialität des postmodernen Films“. In: Eder, Jens (Hg.): *Oberflächenrausch. Postmoderne und Postklassik im Kino der 90er Jahre. Beiträge zur Medienästhetik und Mediengeschichte*. Band 12. Münster 2002. S. 97-112.
- Bordwell, David, Janet Staiger, und Kristin Thompson (Hgg.). *The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960*. London 1985.
- Cilliers, Paul. *Complexity and Postmodernism: Understanding Complex Systems*. London 1998.
- Cossu, Andrea. „It ain't me Babe“. *Bob Dylan and the Performance of Authenticity*. Boulder 2012.
- Decker, Jan-Oliver. *Madonna: Where's That Girl?. Starimage und Erotik im medialen Raum*. Kiel 2005.
- Degenering, Folkert. *Identität zwischen Dekonstruktion und (Re-)Konstruktion im zeitgenössischen britischen Roman. Peter Ackroyd, Iain Banks und A.S. Byatt*. Tübingen 2008.
- Derrida, Jacques: „Die différance“. In: Peter Engelmann (Hrsg.): *Postmoderne und Dekonstruktion. Texte französischer Philosophen der Gegenwart*. Ditzingen 2004. S. 76-114.
- Eder, Jens (Hg.). *Oberflächenrausch: Postmoderne und Postklassik im Kino der 90er Jahre. Beiträge zur Medienästhetik und Mediengeschichte*. Münster 2002.
- Felix, Jürgen. „Die Postmoderne im Kino (revisited)“. In: Jürgen Felix (Hg): *Die Postmoderne im Kino: Ein Reader*. Marburg: Schüren 2002. S. 7-11.
- Fielder, Leslie Aaron. *Cross the Border – Close the Gap*. New York 1972.
- Gräf, Dennis, et alii. *Filmsemiotik. Eine Einführung in die Analyse audiovisueller Formate*. Marburg 2014.

- Hamscha, Susanne. „The ghost of Bob Dylan: spectrality and performance in *I'm Not There*“. In: Eugen Banauch (Hg.), *Refractions of Bob Dylan. Cultural appropriations of an American icon*. Manchester 2015. S. 98-112.
- Häußler, Oliver. „Reflexive Identität und Authentizität als kultureller Marker moderner Mentalitäten“. In: Heinz Hahn (Hg.): *Kulturunterschiede. Interdisziplinäre Konzepte zu kollektiven Identitäten und Mentalitäten*. Frankfurt am Main 1999. S. 239-249.
- Kellner, Douglas. *Culture Studies, Identity and Politics between the Modern and the Postmodern*. London 1995.
- Keupp, Heiner. *Identitätskonstruktionen: Das Patchwork der Identitäten in der Spätmoderne*. Hamburg 1999.
- Keupp, Heiner. „Ambivalenzen postmoderner Identität*“. In: Ulrich Beck / Elisabeth Beck-Gernsheim (Hg.), *Riskante Freiheiten. Individualisierung in modernen Gesellschaften*. Frankfurt am Main 1994. S. 336-350.
- Kraus, Wolfgang. *Das erzählte Selbst. Die narrative Konstruktion von Identität in der Spätmoderne*. Herbolzheim 2000.
- Kristeva, Julia. *Probleme der Textstrukturation*, Köln 1972.
- Liotard, Jean-François. „Kunst heute? Gespräch zwischen Jean-Francois Lyotard und Bernard Blistène“, In: Ders. et alii., *Immaterialität und Postmoderne*, Berlin 1985. S. 55-74.
- Liotard, Jean-François. „Beantwortung der Frage: Was ist postmodern?“, In: Peter Engelmann (Hrsg.): *Postmoderne und Dekonstruktion. Texte französischer Philosophen der Gegenwart*. Ditzingen 2004. S. 33-49.
- Nies, Martin. „Short Cuts – Great Stories: Sinnvermittlung in filmischem Erzählen in der Literatur und literarischem Erzählen im Film“. In: Jan-Oliver Decker (Hg.), *Ars Semeiotica 30.1-2.: Erzählstile in Literatur und Film*. Tübingen 2007. S. 109-37.
- McAdams, D Dan P. „The Case for Unity in the (Post)Modern Self. A Modest Proposal“. In: Richard D. Ashmore/Lee Jussim (Hgg.), *Self and Identity. Fundamental Issues*. Oxford 1997. S. 46-81.
- Müller, Jürgen (Hg.). *Filme der 90er*. Köln 2001.
- Petersen, Christer. *Der postmoderne Text: Rekonstruktion einer zeitgenössischen Ästhetik am Beispiel von Thomas Pynchon, Peter Greenaway und Paul Wühr*. Kiel 2003.
- Reckwitz, Andreas. *Das hybride Subjekt: Eine Theorie der Subjektkulturen von der bürgerlichen Moderne zur Postmoderne*. Weilerwist 2006.
- Redmon, Allen H. *Constructing the Coens. From Blood Simple to Inside Llewyn Davis*. London 2015.
- Rodenberg, Hans-Peter. *Subversive Phantasie: Untersuchungen zur Lyrik der amerikanischen Gegenkultur 1960 – 1975*. München 1983.
- Rotolo, Suze. *Als sich die Zeiten zu ändern begannen. Erinnerungen an Greenwich Village in den Sechzigern*. Berlin 2010. S. 263.
- Sarbin, Theodore R. „The Poetics of My Identities“. In: G. Yancy/S. Hadley (Hgg.), *Narrative Identities. Psychologists Engaged in Self-Construction*. London 2005. S. 13-35.

- Schlotterbeck, Jesse. „I'm Not There“. In: Tom Brown (Hg.), *The Biopic in Contemporary Film Culture*. New York 2014. S. 227-242.
- Schmitt, Dominik und Stephanie Blum (Hgg.). „Sorry, you just got Coened“. *Das postmoderne Kino der Coen Brothers*. Saarbrücker Beiträge zur vergleichenden Literatur- und Kulturwissenschaft. Würzburg 2015.
- Schmitt, Dominik. „The Man who wasn't Bob Dylan“ – Spiegelungs- und Abgrenzungstechniken in *Inside Llewyn Davis*. In: Derselbe/Stephanie Blum (Hgg.), „Sorry, you just got Coened“. *Das postmoderne Kino der Coen Brothers*. Würzburg 2015. S. 217-229.
- Scholz, Angela. *Erzählformen im postmodernen Film*. Diplomarbeit. Wien 2011.
- Schreckenberger, Ernst. „Was ist postmodernes Kino? – Versuch einer kurzen Antwort auf eine schwierige Frage.“ In: Andreas Rost/Mike Sandbothe (Hg.), *Die Filmgespenster der Postmoderne*. Frankfurt am Main 1998. S. 118-130.
- Sentürk, Ritvan. *Postmoderne Tendenzen im Film*. Universität Erlangen-Nürnberg: Dissertation, 1998.
- Steiner, André. „Identitätsdiffusion im Film“. *Beispiele diffuser Identität vom Stummfilm bis zur Postmoderne*. Vortrag vom 17. Januar 2014, gehalten auf dem 8. Medienwissenschaftlichen Kolloquium des Nordverbands in Bremen.
- Steinke, Anthein. *Aspekte postmodernen Erzählens im amerikanischen Film der Gegenwart*. Trier 2007.
- Straub, Jürgen. „Identitätstheorie, empirische Identitätsforschung und die ‚postmoderne‘ armchair psychology“. In: Bildungs-, Beratungs- und Sozialforschung 1.2000. S. 167-194.
- Straub, Jürgen. „Identität und Sinnbildung. Ein Beitrag aus der Sicht einer handlungs- und erzähltheoretisch orientierten Sozialpsychologie“. In: *ZIF Jahresbericht der Universität Bielefeld* (Hg.). 1994/95. S. 1-30.
- Welsch, Wolfgang. *Unsere postmoderne Moderne*. Berlin 2008.
- Zima, Peter. *Theorie des Subjekts. Subjektivität und Identität zwischen Moderne und Postmoderne*. Tübingen 2000.

Internetquellen

- „Filmkritik The Fall“. https://www.filmtipps.at/kritiken/The_Fall/; Abruf am 20.03.2017.
- „Texte zum Poststrukturalismus“. http://www.die-grenze.com/poststr_full.htm; Abruf am 08.02.2017.
- Bierhals, Reimer. „Identitätskonflikt im Film ‚Memento‘“. https://www.uni-bamberg.de/fileadmin/uni/wissenschaft_einricht/theoretische_psychologie/Mitarbeiterseiten/Postmoderner_Identitaetskonflikt_im_Film_Memento.pdf; Abruf am 20.03.2017.
- Brody, Richard. „A Portrait of the Artist as a Young Folk Singer“. In: *The New Yorker online*. 5. Dezember 2013. (= <http://www.newyorker.com/culture/richard-brody/a-portrait-of-the-artist-as-a-young-folk-singer>); Abruf am 20.03.2017.

- Clover, Joshua. "The End". In: *Film Quarterly* 61.3/2008. Jstor. <http://www.filmquarterly.org/2008/03/the-end/>; Abruf am 20.03.2017.
- Dell, Matthias. „Wer nichts macht, macht nichts falsch: Über Filme von Joel und Ethan Coen“. In: *Scheitern Magazin*. (=http://www.scheitern-magazin.de/pdf/dell.pdf); Abruf am 20.03.2017.
- Faraci, Devin. „INSIDE LLEWYN DAVIS And The Question Of Authenticity“. In: *Birth.Movies.Death*. (=http://birthmoviesdeath.com/2013/12/31/inside-llewyn-davis-and-the-question-of-authenticity; Abruf am 20.03.2017).
- Harms, Imma Luise. „Die Rückseite des Films“. http://blogs.taz.de/jottwehdeh/2011/06/30/die_rueckseite_des_films/; Abruf am 20.03.2017
- Hassan, Ihab. "Pluralism in Postmodern Perspective". In: *Critical Inquiry*, 12(3)/1986, JSTOR, 503-520. (=http://www.jstor.org/stable/1343539; Abruf am 20.03.2017).
- Hettich, Katja. „Genrereflexivität“. http://www.rabbiteye.de/2014/6/hettich_genrereflexivitaet.pdf; Abruf am 20.03.2017.
- Jäger, Marc Christian. „Poststrukturalismus für Einsteiger“. http://www.die-grenze.com/post_einsteiger.html; Abruf am 20.03.2017.
- David Kleingers, "Homestory für einen Hobo". In: Spiegel Online. 27.02.2008. <http://www.spiegel.de/kultur/kino/dylan-film-i-m-not-there-homestory-fuer-einen-hobo-a-538082.html>; Abruf am 20.03.2017.
- Knörer, Ekkehard. "I'm not there. Perlentaucher". <http://www.filmzentrale.com/rezis/imnotthereek.htm>; Abruf am 20.03.2017.
- Körper, Christian und Andrea Schaffar, „Identitätskonstruktionen in der Mediengesellschaft. Theoretische Annäherungen und empirische Befunde“. In: *Medien Impulse*. 2002. (=http://www.eduhi.at/dl/41_Koerber_Schaffar.pdf); Abruf am 20.03.2017.
- Lynskey, Dorian. "The Gate of Ivory: why Inside Llewyn Davis is a masterpiece" In: *The New Statesman online*. 7. Februar 2014. (=http://www.newstatesman.com/culture/2014/02/gate-ivory-why-inside-llewyn-davis-masterpiece; Abruf am 20.03.2017).
- Wolfgang Kraus, „Identität als Narration“. <http://web.fu-berlin.de/postmoderne-psych/berichte3/kraus.htm>; Abruf am 20.03.2017.
- Pantuso, Philipp, „Reconsidering the Cosmic Irony of Inside Llewyn Davis“ In: *Esquire*. 8. Januar 2014. (=http://www.esquire.com/entertainment/movies/a26763/inside-llewyn-davis-irony/; Abruf am 20.03.2017).
- Reed, Tom. "Does Llewyn Save the Cat? STC Analysis of Inside Llewyn Davis". <http://www.savethecat.com/wp-content/uploads/2014/02/Inside-Llewyn-Davis-Beat-Sheet-Analysis1.pdf>; Abruf am 20.03.2017.
- Schalk, Helge. "Umberto Eco zur Einführung". <http://www.eco-online.de/PDFs/EcoEinfuehrung.pdf>; Abruf am 20.03.2017.
- Schedel, Susanne. „Intertextualität. Literatur ist Zitat“ https://is.muni.cz/el/1421/jaro2013/NJII_1011/um/40504830/Schedel_Intertextualitaet_Kafka_F11.pdf; Abruf am 20.03.2017.

Shoard, Catherine. „The Coen Brothers on Loser, Likability and Inside Llewyn Davis“. In: *The Guardian online*. (=https://www.theguardian.com/film/2014/jan/16/coen-brothers-inside-llewyn-davis-interview; Abruf am 20.03.2017).

Wainwright, Tim. „What’s Really Going On With the Cat in *Inside Llewyn Davis*: A Theory“. In: *The Atlantic online*. 23. Dezember 2013. https://www.theatlantic.com/entertainment/archive/2013/12/whats-really-going-on-with-the-cat-in-em-inside-llewyn-davis-em-a-theory/282583/; Abruf am 20.03.2017).

Anhang

Songtexte

Fare Thee Well (Dink's Song)

If I had wings like Noah's dove
I'd fly up the river to the one I love
Fare thee well, my honey, fare thee well
If I met your man, who was long and tall
I'd hit his body like a cannon ball
Fare thee well, my honey, fare thee well
One of these days and it won't be long
Call my name and I'll be gone
Fare thee well, my honey, fare thee well
I remember one night, a drizzling rain
Round my heart I felt an achin' pain
Fare thee well, oh honey, fare thee well
When I wore my apron low
Couldn't keep you from my do'
Fare thee well, my honey, fare thee well
Now I wear my apron high
Scarcely ever see you passing by
Fare thee well, my honey, fare thee well
Now my apron's up to my chin
You pass my door and you won't come in
Fare thee well, oh honey, fare thee well
If I had listened to what my mama said
I'd be at home in my mama's bed
Fare thee well, oh honey, fare thee well

Songwriters

MUMFORD, MARCUS OLIVER JOHNSTONE / BURNETT, T-BONE / ISAAC, OSCAR / TRADITIONAL,

Published by

Lyrics © Universal Music Publishing Group, BMG RIGHTS MANAGEMENT US, LLC

Farewell (Written by Bob Dylan)

Oh it's fare thee well my darlin' true
 I'm leavin' in the first hour of the morn
 I'm bound off for the bay of Mexico
 Or maybe the coast of Californ
 So it's fare thee well my own true love
 We'll meet another day, another time
 It ain't the leavin'
 That's a-grievin' me
 But my true love who's bound to stay behind

Oh the weather is against me and the wind blows hard
 And the rain she's a-turnin' into hail
 I still might strike it lucky on a highway goin' west
 Though I'm travelin' on a path beaten trail
 So it's fare thee well my own true love
 We'll meet another day, another time
 It ain't the leavin'
 That's a-grievin' me
 But my true love who's bound to stay behind

I will write you a letter from time to time
 As I'm ramblin' you can travel with me too
 With my head, my heart and my hands, my love
 I will send what I learn back home to you
 So it's fare thee well my own true love
 We'll meet another day, another time
 It ain't the leavin'
 That's a-grievin' me
 But my true love who's bound to stay behind

I will tell you of the laughter and of troubles
 Be them somebody else's or my own
 With my hands in my pockets and my coat collar high
 I will travel unnoticed and unknown
 So it's fare thee well my own true love
 We'll meet another day, another time
 It ain't the leavin'
 That's a-grievin' me
 But my true love who's bound to stay behind

I've heard tell of a town where I might as well be bound
 It's down around the old Mexican plains
 They say that the people are all friendly there
 And all they ask of you is your name
 So it's fare thee well my own true love
 We'll meet another day, another time
 It ain't the leavin'
 That's a-grievin' me
 But my true love who's bound to stay behind

Copyright © 1963 by Warner Bros. Inc.; renewed 1991 by Special Rider Music

VZKF Student Research Papers

Das *Virtuelle Zentrum für kultursemiotische Forschung* (www.kultursemiotik.com) fördert den wissenschaftlichen Nachwuchs. Im Nachwuchsportal besteht die Möglichkeit eines hochschul- und fachstudiengangüberschreitenden Austauschs für Studierende und Graduierte hauptsächlich aus dem Bereich der Geistes- und Kulturwissenschaften.

Mit der Open Access-Publikationsreihe *Student Research Papers* macht das VZKF Arbeiten des wissenschaftlichen Nachwuchses der Öffentlichkeit zugänglich. In vielen Lehrveranstaltungen entstehen qualitativ hochwertige Hausarbeiten, denen ebenso wie den meisten Bachelor- oder Master-Abschlussarbeiten keine öffentliche Beachtung zuteil wird, obwohl sich darunter engagierte Schriften finden, die an bekannte Texte neue Fragestellungen herantragen und mit hochinteressanten Ergebnissen aufwarten oder – insbesondere im Bereich der populären Medien Film, Internet, Computerspiel etc. – solche, die Gegenstände überhaupt erstmalig wissenschaftlich erschließen und somit einen echten Erkenntnisgewinn darstellen. Die in den *VZKF Student Research Papers* veröffentlichten Arbeiten verdienen nach Auffassung der Redaktion mehr Aufmerksamkeit als ihnen im Rahmen studentischer Prüfungsleistungen normalerweise zukommt und sie können in der Bearbeitung ihrer Themenstellung, in Argumentationsweise und Interpretationsleistung als Beispiel und Orientierung für Studierende gelten, die eine schriftliche Prüfungsleistung zu erbringen haben.

Dabei übernimmt die Redaktion des VZKF keine Gewähr für die Fehlerfreiheit der Texte – der personelle Aufwand für ein professionelles Lektorat wäre zu hoch. Kleinere formale Mängel werden als tolerierbar erachtet, wenn die Arbeiten fachlich bereichernde Einsichten und Ergebnisse bietet.

Für die Inhalte und die Einhaltung des Urheberrechts (dies betrifft insbesondere den korrekten Umgang mit fremdem geistigem Eigentum im Nachweis von Zitaten und Paraphrasen) zeichnen die Autorinnen und Autoren verantwortlich.



